LA MUSIQUE CHEZ LES NÈGRES D'AFRIQUE

Par Julien TIERSOT

En pénétrant dans les régions tropicales ou équatoriales de l'Afrique, l'histoire de la musique entre dans cette partie du monde que les géographes appelaient naguère *terra incognita*. S'il y a si peu de temps que les Européens ont posé le pied sur cette terre autrefois mystérieuse et fait la connaissance des peuples qui l'habitent, n'est-ce pas une entreprise vraiment imprudente et prématurée que celle qui consisterait à écrire l'histoire de leur musique? Il est vrai, et nous ne prétendons aucunement écrire cette histoire. Pourtant, nous savons que la musique est l'art universel et spontané par excellence, qu'elle a été pratiquée par l'homme depuis les temps les plus reculés de son existence et qu'il n'est pas sur terre un seul peuple, fût-ce le plus barbare, le plus grossier, le plus sauvage, qui ignore l'usage du rythme et des sons musicaux et en méconnaisse le charme ou la force d'entraînement.

Si peu renseignés que nous soyons, il importe donc que nous cherchions à nous rendre compte de la manière dont les habitants du continent noir, tout éloignés qu'ils sont des civilisations européennes et asiatiques, et semblant n'avoir pas d'autres traditions que celles de l'état primitif où il sont restés depuis leurs origines, comprennent et pratiquent la musique. Il est bien entendu qu'il ne saurait être question ici d'histoire, dans le sens rétrospectif du mot : tout au plus pourrons-nous entrevoir ce qu'est actuellement la musique dans ces pays lointains, cet art, chez des peuples qui n'ont pas connu les progrès de la civilisation et dont les mœurs semblent n'avoir pas changé depuis de longs siècles, pouvant d'ailleurs être resté tel qu'il existait dans un passé reculé.

Même avec toutes ces réserves, et si nous consentons à nous satisfaire avec des données incomplètes, nous aurons encore peine à accomplir notre tâche. Et d'abord il nous faudra employer d'autres méthodes que celles qui sont en usage pour étudier, dans le passé comme dans le présent, la pratique de l'art musical européen. En Afrique, pas de musiques notées, pas de théoriciens nous renseignant par leurs livres sur la technique de l'art de leur pays et de leur temps : les peuples à qui nous allons essayer d'arracher quelques-uns de leurs secrets n'ont ni livres ni notations musicales; leur enseignement est essentiellement traditionnel. C'est donc uniquement en employant les procédés du folklore, c'est-à-dire par des observations directes et des notes recueillies par voie orale, que nous pourrons parvenir à nous y initier.

Il est à peine nécessaire d'ajouter que la difficulté de la tâche s'accroît par l'éloignement. Qu'un folkloriste s'avise de recueillir les traditions musicales des Bretons, des Limousins et des Basques, il n'aura d'autre peine que d'effectuer un voyage agréable, sans sortir des frontières de la France, et, arrivé au but, il s'expliquera dans une langue connue de ses interlocuteurs comme de lui-même. Avec les habitants du Sénégal, du Dahomey ou du Congo, il en sera tout autrement. Et cependant, la seule manière de connaître leur musique est d'aller l'écouter chez eux, à moins qu'ils viennent nous la faire entendre chez nous : ce dernier cas s'est produit quelquefois, et c'est à lui certainement que nous avons dû nos principales lumières.

Les Européens qui ont exploré ou conquis ces pays n'y sont guère allés, on le devine, avec des préoccupations musicales. Pourtant, un grand et bel exemple avait été donné par la France lors de la première expédition qu'elle entreprit sur cette terre d'Afrique dont elle a, depuis lors, occupé et civilisé de si vastes parties. Quand Bonaparte partit pour l'Egypte, en même temps qu'il organisa son expédition militaire, il emmena avec lui un groupe de savants qui devaient étudier la vie, les mœurs et l'histoire des pays qu'il s'agissait de conquérir : des archéologues, des mathématiciens, des chimistes, — et, parmi eux, il n'oublia pas les musiciens; à défaut de Méhul, qu'il aurait voulu s'adjoindre, il comprit dans sa mission Villoteau; celui-ci nous a rapporté des observations précieuses tant pour l'étude de la musique dans l'ancienne Egypte que pour celle, plus positive, de l'art aujourd'hui pratiqué par les peuples habitant la partie de l'Afrique où s'étendait son champ d'investigations. Ce ne furent pas seulement les Arabes qu'il écouta : l'Egypte est un pays vers lequel, aujourd'hui comme dans la plus haute antiquité, se concentrent les peuples des races les plus diverses : Villoteau put donc faire porter ses observations sur la musique des indigènes de plusieurs régions de l'Afrique, parmi lesquels il cite les Barâbrâs, les habitants du Dongola, du Soudan, du Sénégal, de la Gorée, de l'Ethiopie, les Qobtes, etc., et son travail, quelques défauts que la critique moderne puisse y découvrir, n'en reste pas moins un document précieux, la première vue d'ensemble qui nous ait été offerte sur un sujet qui, aujourd'hui encore, reste digne de piquer notre curiosité.

Avant lui, nous pourrons noter quelques observations dans les récits de voyages de certains explorateurs, généralement anglais, qui, au XVIIIe et au commencement du XIXe siècle, ont visité le monde,

non pas poussés par des intentions colonisatrices, mais simplement par le désir de connaître des pays lointains. Nous devons à certains d'entre eux des indications utiles sur la vie artistique de peuples dont ils ont parfois découvert et révélé l'existence, sur leur musique, leurs danses, leurs chansons, sujets que des voyageurs plus modernes ont totalement négligés.

C'est, assurément, avec une prudence avertie qu'il convient de faire usage de ces documents, émanant trop souvent de compétences musicales insuffisantes ou d'observations superficielles. Mais il serait injuste de les dédaigner et les rejeter en bloc, certains, rapprochés de ceux qui ont été trouvés aux meilleures sources, nous ayant été confirmés comme étant d'une parfaite authenticité.

Enfin nous trouverons notre tâche facilitée par quelques livres modernes, qui, consacrés à l'étude générale des manifestations de l'esprit humain parmi les peuples éloignés de notre civilisation, ont fait une place aux observations musicales. En voici trois, qui fourniront tour à tour des renseignements généraux ou particuliers à ce qui fait l'objet de ce travail.

L'un de ces livres est entièrement consacré à la musique. Il a pour titre : *Primitive Music,* et pour auteur M. Wallaschek (Londres, 1893). Nous ne le prendrons pas absolument pour modèle de composition, car il est peu ordonné et accepte avec un peu trop de complaisance des documents disparates entre lesquels une critique plus exercée aurait dû faire un choix; il pourra cependant nous être de quelque utilité, au moins par les références qu'il indique.

Un autre ouvrage : *Urgeschichte der Kultur* (Histoire des origines de la civilisation), par le Docteur Heinrich Schurtz (Leipzig et Vienne, 1890), parmi un grand nombre de renseignements sur les mœurs des peuples extra-européens, consacre plusieurs chapitres à leurs chansons, à leur théâtre, donne des notations musicales et des représentations d'instruments de musique.

Un troisième enfin, sans fournir spécialement des documents, étudie la question des arts populaires à un point de vue général et très élevé : c'est le livre de M. E. Grosse, professeur à l'Université de Fribourg en Brisgau, traduit en français sous ce titre : *Les Débuts de l'Art* (Paris, Alcan, 1902). Celui-ci présente l'intéressante particularité d'avoir été écrit par un sociologue, car il se rattache à une série d'études consacrées à l'origine de la société. L'auteur, ayant étudié d'abord la constitution de la famille, en arrive, dès son second pas, à tenir compte d'un élément social dont l'importance, si vaguement entrevue qu'elle soit d'ordinaire, fut notable dès la naissance de l'humanité et n'a fait que grandir jusqu'à l'époque de notre civilisation avancée : l'Art, que Tolstoï a défini « un moyen de communication entre les hommes ». Jugeant que la science préhistorique n'a pas laissé d'éléments assez abondants ni assez certains pour résoudre le problème, le savant allemand pense retrouver un état identique à celui de l'humanité primitive dans la vie de certains peuples habitant les contrées tropicales ou les régions glaciaires, qui, aujourd'hui même, ne connaissent pas d'autre moyen de se procurer la nourriture que la chasse, et vivent à l'état sauvage le plus complet. Or, aucun, assure-t-il, n'est privé de la notion de l'art, si rudimentaire soit-elle. Un ouvrage qui considère la question de si haut et montre quel intérêt il y a, pour l'histoire de l'art et de l'esprit humain, à connaître des productions que tant de gens sont disposés à tenir pour négligeables, ne peut être pour nous qu'un guide excellent, et quoique son chapitre sur la musique ne soit pas le meilleur et qu'il appelle dans le détail plusieurs rectifications, nous saurons, au cours de l'examen que nous allons commencer, faire bon usage de ce qui y est contenu.

A ces renseignements, qui ont l'inconvénient d'être de seconde main, nous avons pu en ajouter d'autres à la faveur desquels il nous a été permis d'avoir une impression directe de l'art pratiqué chez quelques-uns de ces peuples sans avoir eu la peine d'aller les chercher chez eux, car ce sont eux-mêmes qui sont venus se montrer à nous et nous les apporter. Depuis que la France a colonisé une partie de l'Afrique, un grand nombre de ses nouveaux sujets ont tenu à honneur de la visiter et sont venus à Paris pour nous voir et pour se faire voir. Les expositions universelles, notamment, ont été les occasions de ces visites : nous avons ainsi pu voir parmi nous, pendant plusieurs mois de suite, des troupes d'habitants du Sénégal, du Dahomey, du Congo, de Madagascar, etc. Quelle meilleure occasion pouvions-nous souhaiter? Je n'ai pas manqué d'en profiter moi-même, et, chaque fois que le cas se présenta, je me suis mis en rapports personnels avec les membres de ces troupes indigènes. Grâce aux observations que j'ai pu faire ainsi et aux notations que j'ai prises en écoutant la musique qu'ils étaient venus faire entendre, j'ai pu réunir, je pense, la collection la plus importante de documents musicaux qui aient été jusqu'à ce jour recueillis en Europe comme provenant de ces régions lointaines[1].

Tels sont les éléments dont nous pouvons disposer pour fixer les grands traits du tableau d'ensemble que nous nous proposons de tracer dans ce chapitre, assez inédit, de l'histoire de la musique à travers le monde. Sans doute, l'entreprise paraîtra-t-elle prématurée à certains, et je suis le premier à ne point méconnaître que de futures et peut-être très prochaines observations viendront ajouter beaucoup à la connaissance que nous avons présentement de la question; mais, puisque dans l'état actuel nous ne pouvons pas faire mieux, il faut bien nous en satisfaire, espérant que l'avenir voudra peut-être bien tenir compte de l'initiative que nous avons prise en réunissant pour la première fois en un seul et même groupement des éléments restés jusqu'ici éparpillés et si inconsistants qu'il était certainement permis d'en méconnaître l'importance.

Le bassin du Nil.

Commençons par prendre pour notre premier guide, dans cette exploration musicale à travers l'Afrique, Villoteau, qui, nous l'avons déjà dit, a pu faire porter ses observations sur quelques-uns des peuples habitant la haute vallée du Nil et jusqu'au centre du continent noir.

Les Barâbrâs, dit-il, ne semblent pas présenter musicalement de traits qui les distinguent notablement des Arabes. Villoteau donne, de leur prove-

1. La notation de ces musiques exotiques, qu'il faut saisir au vol et fixer instantanément sur le papier, offre des difficultés avec lesquelles ne sont pas toujours familiers les explorateurs. Mais la science et l'industrie moderne suppléent à bien des incompétences. Déjà l'on a commencé à enregistrer sur le phonographe des airs populaires de certaines provinces. Il y aurait grand avantage à voir ce moyen d'investigation se répandre et s'appliquer à la musique des peuples éloignés des centres de la civilisation européenne.

nance, quatre airs de danse, tous quatre excellents[1] : ils sont à deux chœurs alternés, les voix du second entrant sur la cadence du premier en s'harmonisant avec elle. Les formes mélodiques, aussi bien que les rythmes, sont caractéristiques; mais ce caractère ne diffère guère de celui des autres danses arabes notées dans d'autres parties du livre, non plus que de nombreuses danses d'almées que nous avons plus récemment entendues.

Le chapitre consacré aux « Chants des habitants de Dongola » a pour principal intérêt de préciser le rôle de l'accompagnement instrumental dans la musique de ces contrées. « La mélodie de ces chants, dit notre auteur, est plus douce et plus mélancolique qu'elle n'est bruyante et gaie. L'instrument dont ils s'accompagnent est une lyre antique, grossièrement fabriquée. Cette lyre, qu'ils appellent *Guisarke*, est fort en usage dans toute la Nubie... Son effet, sans être harmonieux, approche beaucoup de l'harmonie. On sera peut-être surpris même de reconnaître, dans l'accompagnement de cet instrument, des accords confus qui ne demanderaient qu'un peu d'art pour être conformes à nos règles. Si c'est le hasard qui les a produits, cela ne prouve pas moins que celui qui en jouait était organisé pour être musicien, s'il eût été instruit en musique. » En effet, Villoteau donne la notation de sept *Ghounas*, ou mélopées vocales, dont les quatre premières sont accompagnées d'une partie instrumentale; pour les dernières, l'auteur observe simplement : « Tous les accompagnements étant à peu près semblables à l'un des précédents, nous nous dispenserons de les noter pour les chansons suivantes. » De fait, préludes ou accompagnements, ces parties instrumentales sont de simples formules harmoniques et rythmiques qui se répètent sans cesse, soit isolément, soit avec le chant. La notation suivante donnera l'idée à la fois du style mélodique et de celui de la partie instrumentale :

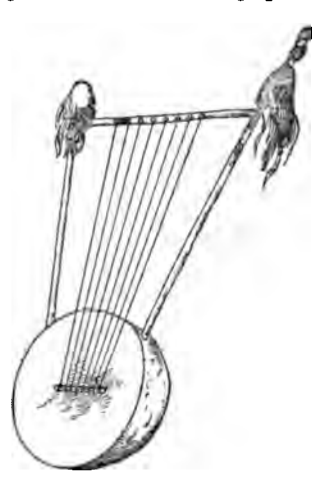
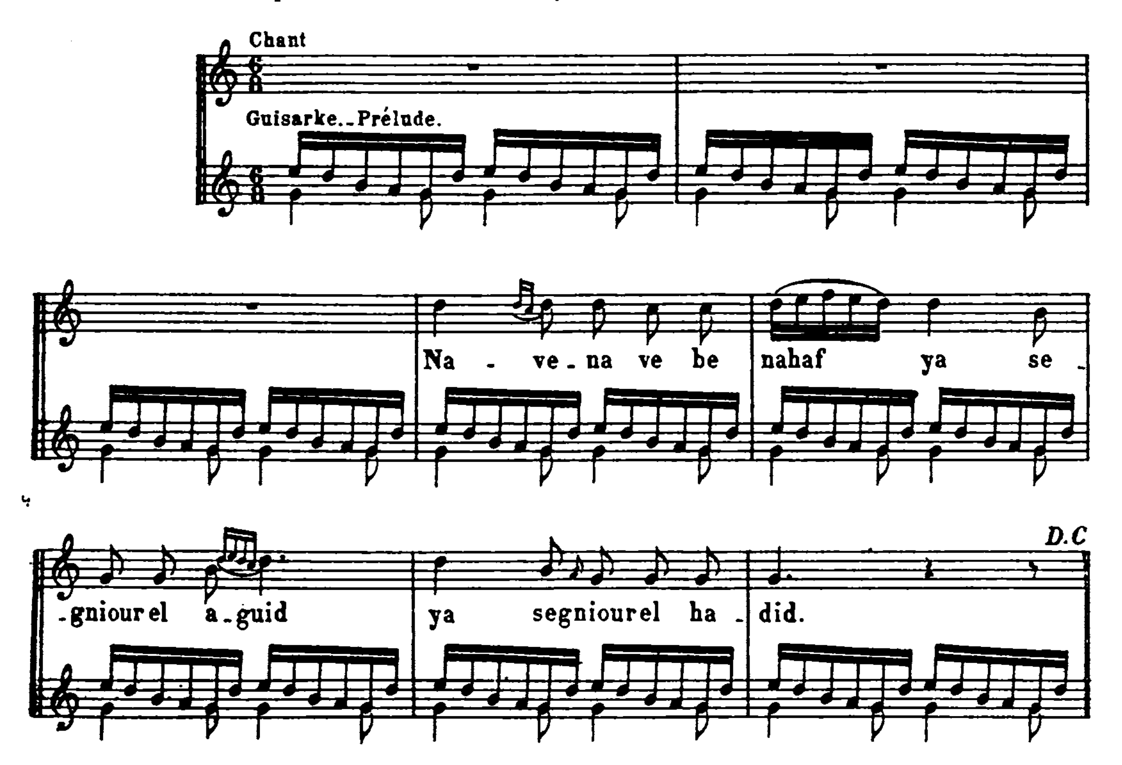


Fig. 741. — *Guisarke.*



Le fait signalé que la plupart de ces figures instrumentales se ressemblent entre elles nous est confirmé par une notation beaucoup plus récente : celle-ci a été prise au cours d'un de ses voyages en Egypte par M. Saint-Saëns, qui l'a reproduite dans son article : « Lyres et Cithares », donné par lui dans le 4e *Bulletin de la Société française de musicologie* (1919).

Voici ce dessin instrumental, presque identique, en effet, à celui de l'exemple précédent :



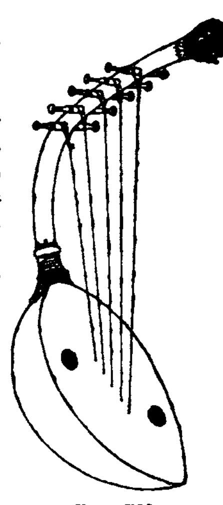
1. Villoteau, *De l'État actuel de l'art musical en Égypte*, pp. 129-130.

Villoteau relègue à la fin de son examen les Qobtes ou Coptes, race indigène qu'il croit descendre des anciens Égyptiens et dont il appelle les survivants « les plus ignorants et les plus stupides » de tous les habitants de l'Égypte. Il traite assez mal leur musique, qu'il dit être une « sorte de poison » et dont il déclare avoir été « enivré d'ennui ». Il eut pourtant la patience de transcrire, sous la dictée d'un chanteur copte, une longue mélopée, qu'il traite de « sauvage et soporative »; mais quand, après cette expérience, l'artiste lui déclara qu'il y avait dix tons différents dans la musique copte, le courage lui manqua, et il n'eut pas la force d'en noter plus long[1]!

Or, Fétis, survenant à son tour, déclara que cette mélopée était la plus intéressante du monde, qu'évidemment c'est un vestige des chants religieux égyptiens dont ont parlé Démétrius de Phalère et autres antiques; et comme elle est chantée presque entièrement sur des paroles comme *Eyé, eyé, yé, yé, logogo ouo, ouo* (onomatopées qu'on retrouve partout dans les chansons nègres), il y pensa reconnaître une de ces hymnes sur les sept voyelles que les prêtres égyptiens chantaient dans les temples de leurs dieux, Osiris excepté. Notons que la mélopée de Villoteau est un chant chrétien de l'Eglise copte : quoi que l'on puisse dire sur l'influence de la musique antique sur les chants chrétiens des diverses confessions et leur survivance dans certains de ces derniers, ne serait-il pas permis de garder quelques doutes à l'égard d'une telle influence directement exercée sur l'unique chant de la liturgie copte qui nous ait été conservé par le musicien de la suite de Bonaparte? Aussi ne sera-ce pas sans quelque scepticisme que nous accueillerons la conclusion de Fétis : « Il ne peut y avoir de doute sur leur identité[2]. »
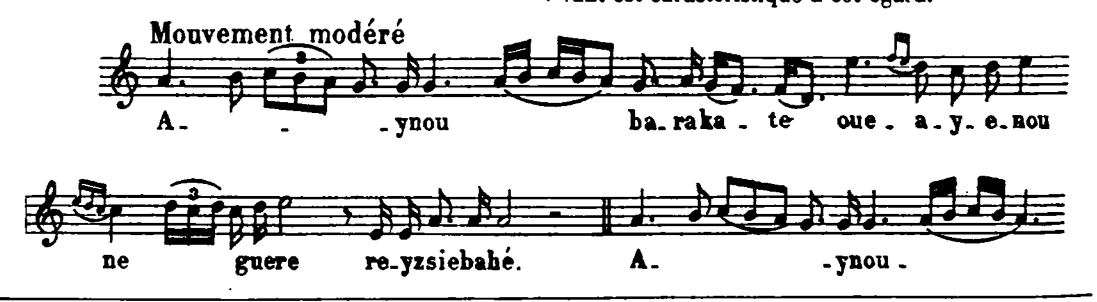
Quant au chant même, il est vrai qu'il est impossible d'en méconnaître la monotonie : pourtant Villoteau en a peut-être un peu exagéré la nullité. La première période, dont le contour se détache nettement et dont la tonalité peut être définie sans difficulté (elle participe à la fois de notre mode majeur et du dorien des anciens Grecs), a bien l'aspect caractéristique des mélopées orientales. Le long développement qui suit comporte certaines altérations inattendues, dont le passage a dû donner grand'peine à l'écrivain qui les a notées; mais il faut bien croire que ces intonations sont exactes, puisque, après des modulations qui nous semblent parfaitement incohérentes, le chant s'achève en revenant très adroitement au ton initial : sujet d'étude vraiment intéressant pour la connaissance du sentiment tonal de certains peuples étrangers à notre civilisation :

Abandonnant la vallée du Nil et laissant le fleuve remonter vers ses sources mystérieuses, nous continuons de suivre la côte de la mer Rouge et arrivons en Abyssinie. Il semble qu'il doive être désormais facile d'étudier les particularités diverses concernant la vie des habitants de ce pays, dont les Etats divers sont soumis à l'empire du Négus, et qui, entretenant avec la France des relations amicales, est aujourd'hui d'un accès relativement aisé. Le degré de civilisation remarquable auquel ce peuple a atteint, sans avoir pour cela perdu les traditions originelles ni trop subi l'influence des mœurs européennes, rendrait cette étude particulièrement intéressante. Il faut avouer cependant qu'en musique nous n'en connaissons pas jusqu'ici grand'chose. Un missionnaire qui évangélisa dans ces contrées au commencement du XVIIe siècle prétendit en avoir rapporté un chant religieux, que le P. Kircher a gravement inséré dans son gros livre[3]; mais Villoteau a réduit cette prétention à sa juste valeur en montrant que cette notation donne l'idée du chant original à peu près comme le morceau de marbre à peine dégrossi par le praticien peut donner celle de l'œuvre sculpturale achevée par l'artiste : à peine lui fut-il possible, par la comparaison, de reconnaître les grandes lignes, pas même les principaux points de repère[4].

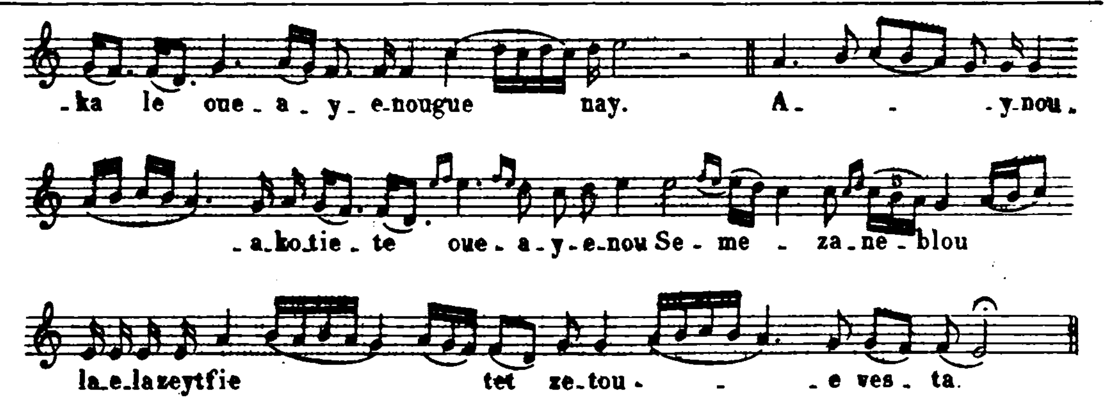

Fig. 742.

A son tour, Forkel a donné trois thèmes rythmiques qu'il dit provenir respectivement des pays d'Amhara, de Gonga et de Tigré[5], et Ambros en a reproduit deux dans l'introduction de son *Histoire de la musique*[6]; mais ces petits thèmes, qui ne sont que des rythmes de danse, avec trois notes, ou deux seulement, indéfiniment répétées dans le même ordre, ont vraiment trop peu d'intérêt pour que nous les citions à notre tour, alors surtout que nous avons mieux à reproduire.

Et c'est encore Villoteau qui nous en apprendra le plus long, résumant en quelques pages la théorie de la musique religieuse des Éthiopiens[7] et donnant des notations de chants de leurs liturgie, — mélodies larges, très fleuries, présentant sans doute des analogies avec les chants arabes des muezzins, mais appartenant bien plutôt à ce type de mélopées rustiques répandu presque par tout pays. L'exemple suivant est caractéristique à cet égard.



1. Villoteau, *loco cit.*, pp. 148 et suivantes.
2. Fétis, *Histoire générale de la musique*, t. I, p. 208.
3. Kircher, *Musurgia universalis*, 1650, t. II, p. 135.
4. Villoteau, *loco cit.*, pp. 137 et suivantes.
5. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*, 1788, t. I, p. 94.
6. Ambros, *Geschichte der Musik*, t. I, p. 7.
7. Villoteau, *loco cit.*, pp. 135 et suivantes.



Il serait facile de rapprocher cette mélodie africaine de telle mélopée pastorale restée populaire dans nos provinces de France. Elle est intéressante au point de vue modal, le ton de *la*, avec tierce mineure, s'y affirmant nettement, tandis que la dominante *mi* est prépondérante et forme finale; ainsi la mélodie s'offre comme un excellent exemple de dorien.

L'Afrique occidentale.

SÉNÉGAL. — GUINÉE (Dahomey). — CONGO (Pahouins).

Il nous faut maintenant revenir de l'autre côté de l'Afrique et passer de l'est à l'ouest, — de la mer Rouge et de l'océan Indien à l'Atlantique. Là, nous entrerons au cœur même de notre sujet. Dans ces premières incursions, ayant l'Égypte pour point de départ, nous n'avons eu en effet à observer que des peuples ayant subi à travers les siècles les influences de diverses civilisations étrangères à leurs origines. Maintenant au contraire nous nous trouverons constamment au milieu de peuplades nègres qui n'ont été que depuis peu sous l'influence du contact européen et ont conservé, dans leurs mœurs, leurs fêtes et leurs chants, leurs traditions pures de tout alliage.

Nous sommes peu renseignés sur la pratique de la musique au Sénégal : le peu que nous en avons entrevu nous fait pressentir que celle-ci serait des plus intéressantes à connaître. Les indigènes de cette partie de l'Afrique paraissent avoir une musique bien à eux, aussi peu semblable à celle des peuples voisins qu'à la musique européenne. De vive intelligence, d'une activité toujours remuante, ils ont, dans leur art, des complications inconnues aux autres races de civilisation et d'origines analogues aux leurs.

Leur matériel sonore présente par lui-même un intérêt particulier. Comme chez tous les nègres, les tambours, de toutes formes et de toutes dimensions, y occupent la place principale, de même que, dans leur musique, nous avons pu constater une importance tout à fait prépondérante du rythme; mais ce rythme même est généralement associé à des sons de hauteur déterminée, qui, sans aller jusqu'à se combiner en des successions vraiment mélodiques, s'agencent et se superposent de façon à former une espèce d'harmonie. L'instrument qui réalise cet effet et qui, bien qu'à sons fixes, mériterait aussi bien d'être rangé dans la classe des instruments à percussion que les timbales, également accordées, de nos orchestres, porte le nom de *Balafo*. Nous en connaissons en Europe l'équivalent, sous le nom de claque-bois ou xylophone : c'est une série de lames de bois sonore, placées sur des montants en bambou, et sur lesquelles des calebasses creuses forment caisse de résonance; deux solides baguettes frappent sur les touches accordées diatoniquement et dont l'ensemble a une étendue qui va jusqu'à deux octaves et demie. « L'un des problèmes les plus importants de l'histoire de la musique sera résolu le jour où l'on rapportera d'une région encore inexplorée du continent africain un *Balafo* primitif; si cet instrument était accordé diatoniquement, comme ceux qui nous viennent à présent du Sénégal, n'en pourrait-on pas conclure qu'il existe une gamme primitive d'où sont dérivées toutes les tonalités connues et pratiquées depuis la plus haute antiquité jusqu'à nos jours[1]? » Ainsi a écrit un savant musicologue, et je crois bien qu'en effet le problème qu'il posait est définitivement résolu dans le sens indiqué par lui. Mais, sans même chercher des conclusions aussi générales, la citation nous indique clairement l'importance du *Balafo* considéré comme l'instrument de musique par excellence dans une région considérable du continent africain.

FIG. 743.

L'on connait au Sénégal d'autres instruments d'une plus grande sensibilité musicale : telle une harpe à dix cordes, appelée *Boulou*, dont Schœlcher a donné au Musée du Conservatoire un intéressant spécimen; tel encore un autre instrument à cordes pincées, le *Kasso*, dont une calebasse fermée par une peau forme la caisse de résonance, sur laquelle sont tendues des cordes végétales; la *Kora*, espèce de guitare dont les onze cordes, disposées de chaque côté du manche, sont pincées par trois doigts de chaque main, les autres doigts servant à maintenir le manche comme une poignée[2] d'autres guitares proprement



FIG. — 744.

1. G. CHOUQUET, *le Musée du Conservatoire national de musique*, p. 243.

2. Sur la *Kora*, instrument répandu dans toute l'Afrique équatoriale, voir, à la suite de cette étude, l'appendice : *Un instrument soudanais, la Kora.*

dites, vraisemblablement d'importation étrangère; enfin des flûtes de peu d'étendue et de faible sonorité[1].

Les musiciens sénégalais sont parfois de véritables virtuoses et atteignent une grande dextérité sur leurs instruments, principalement le *Balafo* et la *Kora*. Il était venu à l'Exposition de 1900 un grand vieillard, d'aspect superbe, exécutant des morceaux descriptifs qui prétendaient n'être rien de moins que des tableaux de bataille. Quel déluge de notes! Son grand morceau de bravoure était une certaine bataille de Fodé-Kaba, qu'il mimait autant qu'il la jouait musicalement. S'y trouvait-il par hasard quelque thème de chanson épique de son pays, comme il m'a été donné d'en entendre une fois sans parvenir à en prendre la notation complète? Je ne sais, et j'en doute un peu, car il était bien difficile de dégager une forme mélodique de cette composition instrumentale.

A l'Exposition précédente, celle de 1889, deux musiciens de la suite d'un petit roi nègre étant venus se faire entendre dans le village sénégalais jouèrent ensemble du balafo. Voici les notes que je pris en les écoutant.

« Leur musique m'a paru avoir un intérêt presque exclusivement rythmique. Sans doute ce rythme ne va pas sans un certain sentiment de l'intonation, même de l'harmonie, et cela constitue un progrès évident sur les pratiques des peuples pour lesquels le tambour est toute la musique; mais la richesse relative des sons musicaux propre à ces instruments ne se révèle guère dans la façon dont s'en servent les musiciens sénégalais. Pour eux, l'élément « percussion » est et demeure le principal, l'élément « mélodie » restant au second plan. Les thèmes sont vagues



FIG. 745.

et sans fixité : pour mieux dire, il n'y a pas de thèmes, mais simplement des dessins rythmiques sur lesquels les musiciens font entendre à leur gré — *en improvisant* — des notes ayant un caractère plus ou moins mélodique. J'ai pu noter quelques-uns de ces rythmes, parmi lesquels un *six-huit* d'un mouvement très modéré se montre assez fréquemment; mais il m'a été impossible de jamais saisir une ligne mélodique entière, tant cette ligne a peu de consistance. »

Sur le chant des Sénégalais, en effet, nous sommes moins informés encore que sur leur pratique des instruments. Pas plus en 1900 qu'en 1889 nous n'avons pu noter ces chants de guerre dont on nous avait vanté le caractère et l'ancienneté. Pour les danses, Villoteau, dans le très court article qu'il a incidemment consacré aux « Airs de chant et de danse des habitants du Sénégal et de la Gorée[2] », donne quatre thèmes chantés (sans notation de paroles) qu'il entendit à quelques nègres venus au Caire: les deux premiers sont des chants de danse, l'un des habitants du Sénégal, l'autre de l'île de Gorée, assez insignifiants l'un et l'autre, et assurément incomplets, étant privés de cet élément rythmique instrumental sans lequel on ne peut concevoir la musique de danse en ces pays : les deux autres sont des chants de pêcheurs de Gorée, qui n'ont pas beaucoup plus de valeur. Du moins ces mélodies, les seules à ma connaissance qui aient été recueillies de la bouche de chanteurs sénégalais, ont-elles, par leur contexture, le mérite de nous montrer qu'au point de vue tonal le sentiment des nègres ne diffère en rien de celui des Européens, ces mélodies appartenant toutes au majeur le plus franc.

Citons pour la dernière fois Villoteau, qui nous a conduits si longtemps à travers les diverses régions musicales de l'Afrique et de l'Orient, en reproduisant un air de danse du Soudan qu'une femme de ce pays, esclave d'un Français au Caire, chanta devant lui en dansant, dit-il, une danse désordonnée. Cet air aura pour principal intérêt de fournir un exemple typique de chants basés sur une échelle dont les degrés essentiels sont les notes de l'accord parfait majeur :



Pénétrons maintenant dans une autre de nos colonies africaines, le Dahomey, ou plutôt écoutons et recueillons les chants que les habitants de cette contrée sont, à plusieurs reprises, venus nous faire entendre. En 1891, un groupe d'une quarantaine de nègres de la côte des Esclaves, parmi lesquels les femmes étaient en majorité, se sont montrés au Jardin d'Acclimatation. En mars 1893, une troupe plus importante, composée principalement des sujets de notre allié le roi Toffa, habitants des Popos (Minas, Nagos), auxquels avaient été joints quelques fugitifs du royaume de Behanzin, est venue camper au Champ de Mars. Enfin l'Exposition de 1900 en a ramené d'autres. J'ai assisté à leurs spectacles et les ai interrogés individuellement; j'ai noté leurs rythmes, leurs mélopées, étudié la forme et le mécanisme de leurs instruments. D'autre part, des relations de voyages antérieures à l'époque où les armes portèrent la domination française au Dahomey avaient pu nous donner une première idée du rôle que joue la musique dans la vie de ce pays. Si ce ne sont pas là des éléments suffisants pour composer une étude complète et raisonnée de la musique au Dahomey, du moins en est-ce assez pour nous donner une idée de ses principales manifestations extérieures.

Les fêtes et divertissements du Dahomey ont un caractère presque exclusivement guerrier; la musique et sa compagne inséparable, la poésie, n'y ont pas d'autre rôle que d'accompagner ces fêtes. C'est ce qu'avait remarqué déjà un voyageur français qui visita Abomey il y a plus d'un demi-siècle, le Dr Repin, lequel, en 1856, fit partie d'une mission envoyée par le gouvernement français au roi Ghezo, sous les

1. CHOUQUET, *le Musée du Conservatoire*, nos 809, 812 à 814, 857 à 860, 887, 800. D'autres instruments, notamment la *Kora*, qui manque au Conservatoire, ont pu être étudiées à l'Exposition de 1900, où une collection intéressante figurait dans le pavillon du Sénégal et du Soudan.

2. VILLOTEAU, *Art musical en Egypte*, pp. 134-135.

ordres de l'amiral Vallon, alors simple capitaine. Dans la relation qu'il fit de cette expédition dans *le Tour du monde* (t. VII), il constate que « les beaux-arts, l'architecture, le dessin, la sculpture et la musique, sont peu florissants »; il cite seulement les chants de triomphe par lesquels, dans un combat simulé, au cours d'une fête à Abomey, les soldats et les amazones célébrèrent la victoire, et les improvisations chantées par les femmes du roi en l'honneur des voyageurs européens. Les danses sont militaires essentiellement. Le jour de l'arrivée de la mission française à Abomey, les guerriers défilèrent pour lui faire honneur : « Chaque troupe, dit le narrateur, faisait halte vis-à-vis de nous en présentant le front, et le chef sortait des rangs. Couvert de ses plus riches vêtements, orné de bracelets d'argent, insignes de son grade, et de ses plus précieux grigris, il exécutait devant nous, aux applaudissements de la foule et des guerriers, une sorte de pyrrhique dont les contorsions, quelquefois grotesques, nous faisaient perdre la gravité que réclamait pourtant la circonstance. La danse achevée, il s'avançait vers le capitaine, recevait ses compliments et reprenait sa marche vers le palais du roi. »

A la fête militaire donnée pour eux à Abomey, les voyageurs remarquèrent que l'armée défilait aux sons d'un corps de musique composé d'une trentaine de musiciens marchant en tête de la colonne. « Les uns soufflaient dans des défenses d'éléphants percées à leur petite extrémité et rendant un son rauque comparable à celui du cornet à bouquin ; les autres frappaient sur des espèces de tambours faits d'une peau de biche tendue sur un bloc de bois creusé comme un mortier ; ceux-ci agitaient un instrument bizarre, que je n'ai vu que là : c'est une calebasse vidée, séchée et enveloppée d'un filet très lâche dont chaque nœud retient une vertèbre de mouton : je ne puis mieux comparer le bruit de cet instrument qu'à celui que rend une vessie gonflée dans laquelle on agite des haricots. D'autres encore frappaient avec de petites baguettes de fer sur des clochettes pareilles à celles qu'on suspend au cou des vaches dans certaines provinces de France. Quelques-uns enfin soufflaient dans des flûtes de bambou, mais je n'ai pu en percevoir le son au milieu du vacarme produit par tous ces exécutants, cherchant à faire tous preuve de vigueur d'haleine ou de poignet. » On le voit, le tambour joue le premier rôle parmi les instruments du Dahomey, et leur musique semble, d'après la description, confiner quelque peu à la cacophonie.

Pourtant, d'après la même relation, ces bruits tumultueux laissent parfois la place à des chants d'où peut se dégager une certaine impression d'art. Ainsi, poursuit le narrateur, après les combats simulés exécutés au milieu de cris et de chants sauvages par les guerriers et les amazones, une troupe de jeunes filles apparut, armées seulement d'arcs et de flèches : elles exécutèrent en chantant une nouvelle danse guerrière. « Rien de plus gracieux que les mouvements cadencés de ces jolies enfants, guidées par un chant doux et monotone qui nous rappela les vieux airs bretons. Ce n'étaient plus les noires enfants du Dahomey ; c'étaient les belles filles de l'antique Grèce ou de la voluptueuse Asie : on devait danser ainsi aux fêtes de Diane ou à la cour des satrapes persans. » Nous verrons tout à l'heure si les mélodies dahoméennes que nous avons pu saisir au vol, chantées par les modernes amazones, méritent cette admiration.

Les observations du voyageur de 1856 ont été, pour la plupart, reproduites et confirmées par les explorateurs ou missionnaires qui ont depuis ce temps visité le Dahomey. Certains les complètent. Dans une brochure plus récemment publiée, M. Bayol a décrit les « grandes coutumes », fêtes nationales qui ont lieu à Abomey en novembre et en décembre. C'est d'abord la « fête des richesses », longue procession des femmes du roi, défilant dans la cour du palais royal, vêtues de leurs plus somptueux ornements, et chantant « des mélopées tristes comme toutes les mélodies africaines ». Puis la « fête des largesses », terminée par des sacrifices humains, au milieu des danses furieuses et échevelées, dans le tumulte desquelles on distingue par moments le chant de l'hymne national dahoméen :

« Dahomey, Dahomey, — tu es le maître de l'Univers. — Tes filles, plus courageuses — que les guerriers — ne reculent jamais devant l'ennemi. — Dahomey, tu es le maître de l'univers. »

La même brochure donne encore quelques paroles de chants d'amazones, toutes de caractère guerrier. Enfin deux livres anglais, *le Dahomey tel qu'il est*, de Skertchley, et *Une Mission à Galèlè*, de Burton, fournissent quelques renseignements intéressants sur les mœurs musicales dahoméennes et donnent quelques essais plus ou moins parfaits de notations.

Avant de faire connaître cette musique d'après nos propres observations, examinons quels sont les principaux agents sonores qui servent pour l'exécuter. L'énumération contenue dans les descriptions ci-dessus, sans être absolument complète, est certainement exacte : nous avons retrouvé à peu près tous les instruments mentionnés, soit entre les mains des indigènes à leurs diverses visites, soit au Musée d'ethnographie du Trocadéro, soit enfin à l'Exposition universelle, où le pavillon du Dahomey contenait, entre autres choses, une collection très complète d'instruments de musique, appartenant au comte d'Osmoy.

L'instrument dahoméen par excellence — personne ne s'en étonnera, connaissant la nature belliqueuse de la race — c'est le tambour. Il y en a de toutes

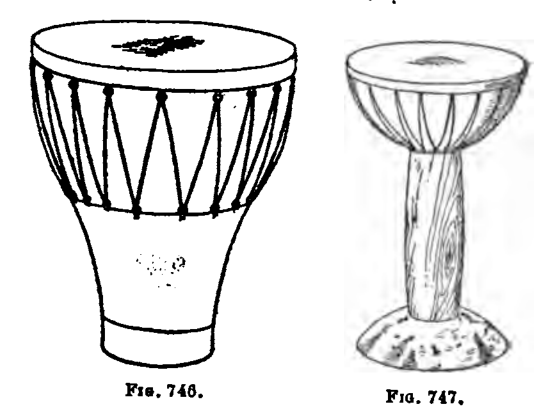


Fig. 746. Fig. 747.

formes, de tous genres et de tous noms. Les uns sont longs de deux mètres et plus ; les instrumentistes les jouent horizontalement, parfois en les mettant entre leurs jambes et les chevauchant avec une agilité de singes ; d'autres, plus courts, mais de formes variées, sont posés devant les musiciens, qui tapent dessus à l'aide de fines et solides baguettes, à la manière des timbaliers de nos orchestres. Cette

famille d'instruments a tant d'importance qu'il existe déjà, à ma connaissance, six noms différents pour en désigner les diverses variétés : les plus grands sont le *Hungan*, le *Jokri*, le *Dangbé* et l'*Apoka;* l'instrument moyen se nomme *Benbé;* enfin le *Pesiu* est un petit tambour que l'on bat avec les doigts, comme le darbouka arabe. Le *Cucugocu* est un autre genre d'instrument à percussion : un morceau de bambou d'environ 0m,30 de hauteur, soigneusement sectionné aux deux bouts, et destiné à être frappé sur le plancher, bruyamment et en cadence, par les exécutants accroupis.

Parfois les formes extérieures donnent lieu à des fantaisies décoratives qui n'ont rien de musical. C'est ainsi que nous avons vu à l'intérieur du pavillon dahoméen, en 1900, une paire de tambours géants, non pas très hauts, mais très évasés et couverts de sculptures bizarres. Les inscriptions les désignaient comme mâle et femelle, qualification qu'ils ne devaient pas, que je sache, à des différences de sonorité, mais simplement aux diversités d'une ornementation significative.

Le plus original de ces agents sonores est cet instrument déjà signalé dans une précédente citation : une calebasse enveloppée dans un filet aux mailles duquel sont attachés des osselets ou des coquilles, ou simplement des pierres; en agitant cette espèce de hochet, les mailles du filet étant lâches, les corps durs retombent sur la paroi sonore de la calebasse et rendent un son sec et net, différemment articulé de deux en deux temps, suivant que le mouvement est ascendant ou descendant. Cet instrument s'appelle *Han-hi*. La clochette de guerre, *Aouaga*, complète la série des instruments à percussion.

A peine devons-nous considérer la trompe (*Acof-e n*) comme un instrument plus musical que toute cette série d'instruments frappés. Il ne rend en effet qu'une seule note, rude et rauque : au reste, rien n'est moins perfectionné, la nature ayant fourni à elle seule l'instrument presque entier, car le corps sonore n'est autre chose qu'une défense d'éléphant, et le travail de l'homme a exclusivement consisté à percer une embouchure, ouverte latéralement. Celles de ces trompes qu'on emploie par groupes sont assez courtes (moins de 1 mètre de développement); mais celle qui sert aux principaux appels est beaucoup plus longue : sa note vibrante et prolongée remplit l'espace comme d'un beuglement retentissant.

La Musée d'ethnographie possède encore, comme étant de même provenance, une sorte de petite guitare en roseaux, dont les cordes sont les fibres détachées des tiges et soulevées sur des chevalets. Nous avons vu à l'Exposition de 1900 plusieurs autres instruments à cordes pincées : l'un d'eux, ayant une table d'harmonie formée d'une peau tendue, était monté de deux rangées parallèles de onze cordes sur lesquelles jouaient trois doigts de chaque main, tandis que les autres doigts maintenaient l'instrument en saisissant comme une poignée de longues chevilles plantées dans le manche. Une petite harpe montée sur une grossière table d'harmonie en peau tendue, comme dans l'instrument précédent, rappelle par sa forme les antiques harpes égyptiennes qu'on a retrouvées dans des tombeaux et dont le musée du Louvre possède de précieux spécimens : nous avons vu l'instrument dahoméen tant entre les mains des indigènes venus en 1893 que dans la collection du comte d'Osmoy. Cette dernière montrait encore un xylophone, semblable au *Balafo* sénégalais, mais qu'on n'avait pas encore signalé au Dahomey : son usage ne semble pas y être général. Enfin nous n'avons retrouvé dans aucune collection la flûte en bambou signalée par le Dr Repin. Le Musée d'ethnographie du Trocadéro possède seulement, en ce genre, des espèces de sifflets à trois trous, en bois grossièrement façonné, desquels il nous a été impossible de tirer autre chose qu'un seul son. Aussi bien, que nous les ayons vus ou non, nous n'avons guère entendu ces dernières catégories d'instruments, dont les sons discrets se fussent perdus dans le tumulte des musiques guerrières : nul doute qu'ils servent pour des exécutions plus intimes; quant à celles auxquelles il nous fut donné d'assister, elles étaient essentiellement à base de tambours : ces derniers instruments, en leurs multiples variétés, composent l'élément rythmique de la musique dahoméenne; quant à l'élément mélodique, il est représenté de façon moins exclusive par l'instrument de la nature par excellence, l'instrument humain, la voix.

La voix, nous l'avons déjà vu, les Dahoméens s'en servent beaucoup pour crier; certaines de leurs manifestations guerrières ne sont que des tapages assourdissants, où les clameurs dominent même le bruit des instruments frappés. Mais dans d'autres cas la voix chante réellement. Souvent les chants accompagnent et rythment les manœuvres militaires.

Au Jardin d'Acclimatation, lors du passage de la première troupe de Dahoméens, nous avons pu noter au vol plusieurs de ces mélopées, formées généralement de courtes formules mélodiques répétées indéfiniment. Les exercices de cette troupe étaient exclusivement militaires; les femmes, ces fameuses amazones dont la troupe vierge formait autrefois la garde des rois, y tenaient un rôle prépondérant. En voici la description sommaire, accompagnée de notations musicales.

En entrant dans la salle où se tient le public, la troupe, commandée par une amazone, s'avance en armes, précédée de trois tambours. Ces trois instruments sont de formes différentes. L'un, muni d'une seule peau, tenu horizontalement, et se terminant en pointe, est frappé par les mains; les deux autres, l'un ayant une caisse en bois, l'autre en métal, tendus de deux peaux, comme nos tambours européens, et frappés par des baguettes, sont attachés horizontalement; l'un même est incliné vers le sol, ce qui oblige l'instrumentiste à se courber en avant pour le battre. Un de ces tambours rend un son clair et aigre. Chacun donne un rythme différent, produisant un bruit insaisissable à la notation; mais, par dessus, l'on distingue quelques notes d'un chant entonné avec ensemble et à pleine voix par toute la troupe, et répété pendant tout le défilé :



Après la marche, la troupe prend quelques dispositions préparatoires, au cours desquelles la femme qui dirige les mouvements parle ou chante des bribes d'une vague mélopée; tous répondent en chœur sur cette formule :
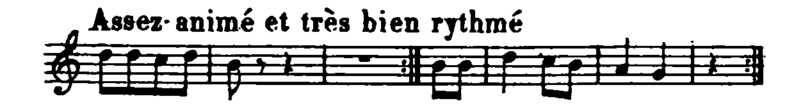


Puis l'amazone chante une courte prière où se distingue la formule mélodique suivante, répétée par le chœur :



Après ces préliminaires commencent les exercices militaires proprement dits : maniements d'armes exécutés avec une précision extrême, une adresse de singes; marches au son des tambours, l'un marquant chaque pas en temps égaux, les autres exécutant des rythmes plus ou moins variés. Puis les mouvements s'animent; des guerriers sortent des rangs et exécutent un simulacre de combat durant lequel toute la troupe chante, les femmes frappant des mains en un mouvement régulier, les tambours suivant exactement le rythme du chant : à ces bruits de plus en plus accentués, le combat prend une animation grandissante et ne tarde pas à devenir général.

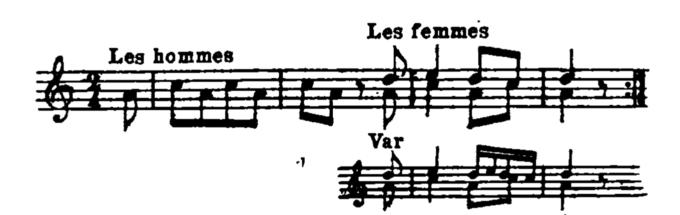
Voici quelques-unes des formules mélodiques appropriées aux principaux épisodes de ces exercices. La plupart sont très courtes et incessamment répétées :
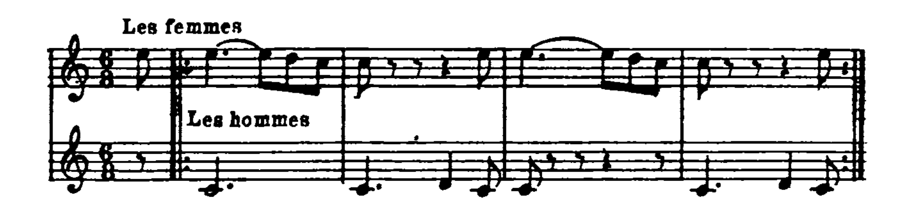


Le plus souvent, les hommes et les femmes alternent entre eux, à deux chœurs :



Parfois, après s'être ainsi répondu, les voix s'unissent en parties simultanées; les hommes, en petit nombre, attaquent, et les femmes, plus nombreuses, entrent ensuite, chantant avec eux :
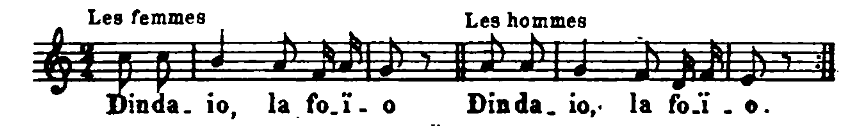




Le sentiment de l'accord parfait, tout au moins de la tierce, se manifeste nettement dans quelques-uns de ces exemples, comme c'est le cas dans ces deux accords entonnés par le chœur en réponse à la mélopée dite par le chef :
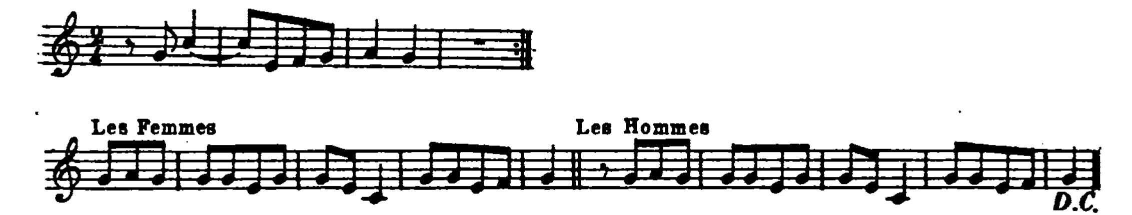


Quelques-unes de ces formules mélodiques ont une tournure qui parfois se confondrait presque avec celle de certains chants européens : par exemple cette phrase, que j'ai entendu chanter peut-être plus de cent fois de suite comme accompagnement d'une danse vertigineuse exécutée autour d'un des combattants représentant un ennemi vaincu :



Voici un autre thème de même nature, une des rares bribes de musique dahoméenne, que nous ayons pu noter à l'Exposition de 1900.



La sortie s'effectue bruyamment comme l'entrée, au son des tambours, des cris de triomphe ou de joie (certains m'ont rappelé les cris d'appel ou huchements des paysans de nos provinces), et des chants, desquels j'ai retenu et noté les deux thèmes suivants :

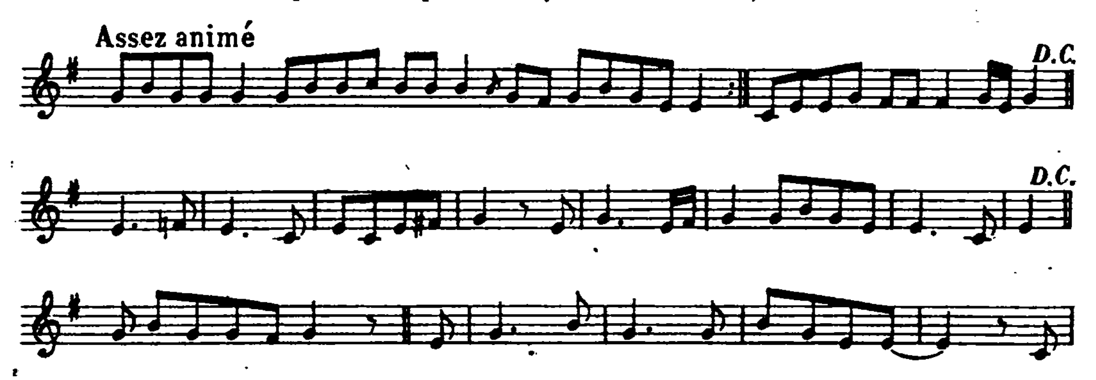


Tels sont ces rythmes guerriers auxquels les habitants du Dahomey, comme tant de peuples primitifs, reconnaissent une si grande puissance : « Il semble, disait un narrateur, que les combattants, en s'approchant des tambours, qui ne cessent de battre, y viennent puiser de nouvelles forces pour continuer la lutte. » Cette influence excitante du son et du rythme est une des plus réelles propriétés de la musique : nous-mêmes, Européens, nous n'y sommes pas insensibles. Qui n'a éprouvé l'impression de la charge sonnée et battue derrière un bataillon par les clairons et les tambours? Mais ce qui, chez nous, n'est qu'une application très restreinte de la musique, au Dahomey, c'est l'art lui-même.
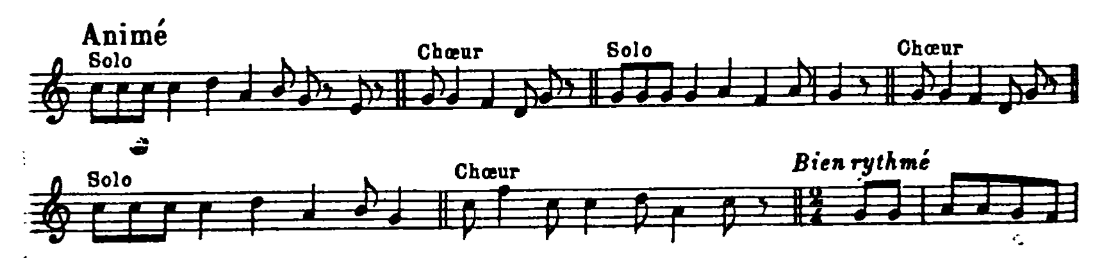
Donc, si l'on en jugeait par ces fragments, il n'apparaîtrait pas que les Dahoméens fussent doués d'une nature musicale très remarquable. Ce qu'ils nous présentent de plus curieux, ce sont les quelques essais de combinaisons de voix simultanées, dont nous avons déjà vu des exemples chez certains peuples africains, et dont nous retrouverons quelques autres par la suite de ce travail.
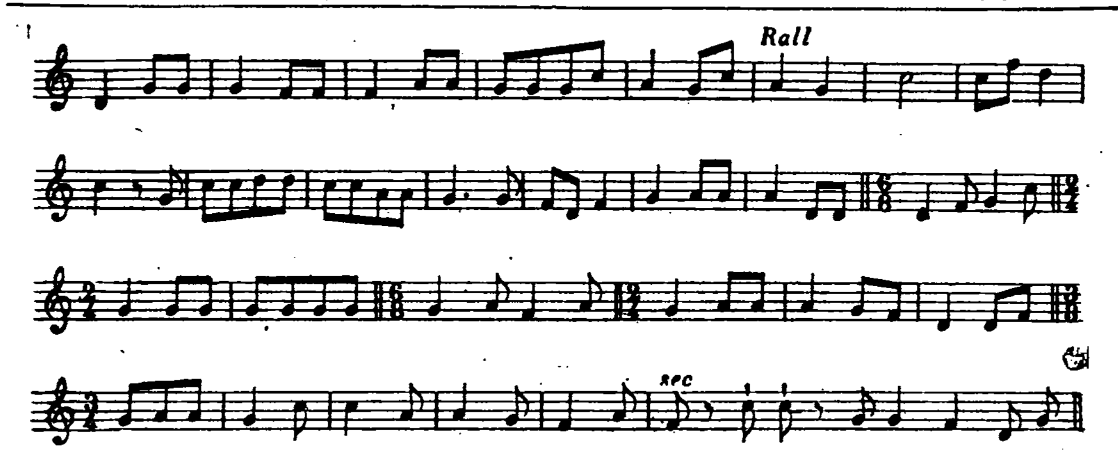
Dans une autre troupe qu'il m'a été donné d'observer, celle qui vint à Paris en 1893, ce ne furent pas ces combinaisons de masses qui attirèrent l'attention du public; mais, par contre, j'y ai pu noter des mélodies d'un tout autre style et d'un plus grand développement.

Ne voulant pas multiplier outre mesure les citations, je me bornerai à reproduire seulement trois chants notés sous la dictée des guerriers ou des amazones qu'on avait spécialement réquisitionnés à cet effet. Le premier est le chant d'une danse guerrière dit en chœur, à l'unisson :
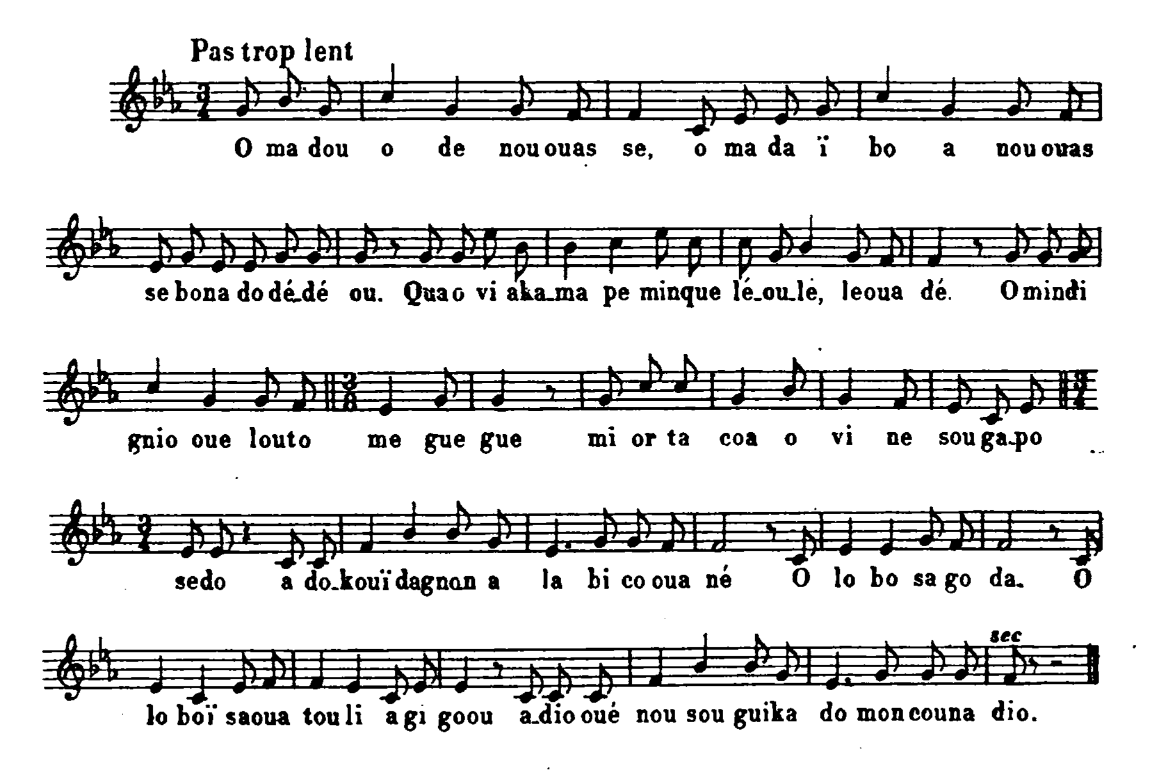


Cet autre est un chant de guerriers, où la voix d'un chef alterne avec celles de toute sa troupe, laquelle répond en chœur. Malgré l'indécision rythmique des premières phrases, les chanteurs les disent toujours avec une précision et un ensemble rigoureux; quant au motif mesuré, à deux temps, qui forme le milieu de la chanson, il est dit par le chœur avec une verve et un entrain singulier, accusé encore par une gesticulation bizarre qui en redouble l'effet comique. Je regrette de n'en pouvoir pas donner les paroles, car certains passages sont accentués avec une netteté qui me fait supposer que la déclamation musicale dahoméenne n'est pas sans intérêt.





Nous terminons par un chant de femme : il m'a été chanté par une amazone, et paraît destiné à être chanté en solo. Ce n'en est pas moins encore un chant guerrier, une sorte de chanson épique où sont célébrés le courage d'un héros vainqueur et la honte du vaincu.



Il se pourrait que cette mélopée, d'un développement naturel et qui n'est pas sans charme, fût un de ces chants de jeunes filles que l'explorateur au récit duquel nous avons fait des emprunts au début de cette étude comparait aux mélodies bretonnes. Comme les deux précédentes, elle est intéressante en ce qu'elle nous fait connaître par quelques-uns de ses éléments la manière d'être du chant de ces contrées : elle nous montre que la gamme s'y rapproche essentiellement des gammes européennes, malgré la bizarrerie des cadences finales; elle en diffère par cela seul qu'elle est moins complète. Dans la dernière mélodie, l'octave ne comporte que cinq notes, le *ré* et le *la* ne figurant pas une fois dans la mélodie; dans la précédente, malgré la grande étendue vocale, le *mi* est complètement absent, et le *si* ne figure qu'accidentellement dans la partie récitative du début. C'est, dans l'un comme dans l'autre cas, la gamme défective, où l'octave ne comprend que cinq notes se succédant par tons et tons et demi, sans demi-tons, gamme que l'on sait être en usage dans l'Extrême-Orient, et qui, on peut le voir par ce nouvel exemple, l'est dans bien d'autres contrées, étant, en réalité, répandu à peu près sur toute la surface de la terre.
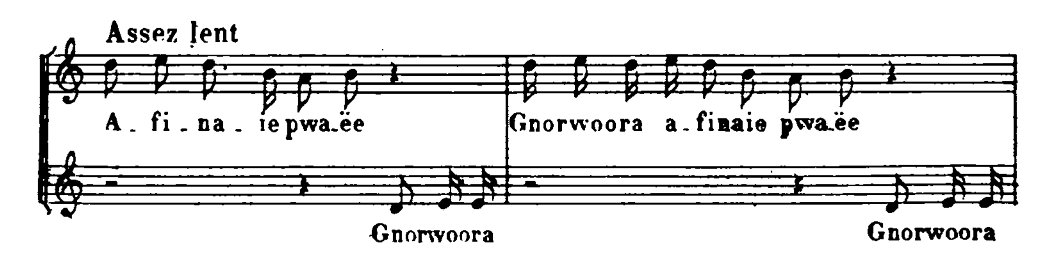
Poursuivons, et, avant de nous enfoncer, à la suite de modernes explorateurs, dans les « ténèbres de l'Afrique », continuons notre rapide course sur la côte, depuis le point où nous sommes parvenus jusque vers l'équateur.

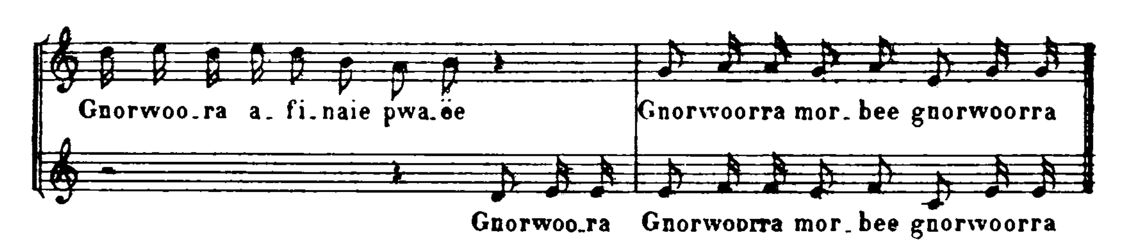
Un voyageur anglais du commencement du XIX[e] siècle va nous faire faire une première station dans un pays tout voisin du Dahomey, chez les Achantis. L'ayant exploré, il a consigné ses observations dans

un gros livre, dont un chapitre entier, le dixième, nous intéresse, puisqu'il est intitulé *Music* (Bowdich, *Mission from cape coast castle Ashantee*, Londres, 1819, pp. 361 et suiv.). Et la promesse n'est pas vaine, car non seulement le voyageur nous dit ce qu'il a vu, mais encore il note ce qu'il a entendu : dans ce seul chapitre il ne donne pas moins de vingt notations musicales, tandis qu'un appendice en reproduit trois autres, de plus grande étendue. Quelques-uns des morceaux qui nous sont communiqués sont destinés au chant; mais un grand nombre sont instrumentaux, la plupart joués sur le *sanko*, espèce de guitare, — d'autres sur des flûtes. Ils ont surtout un caractère rythmique, mais présentent en outre l'intérêt de nous fournir des exemples abondants des agrégations harmoniques familières aux peuples de ces contrées. Les tierces, soit isolées, soit successives, sont fréquentes. Voici un thème de danse qui nous en montrera toute une série s'enchaînant et finissant par se résoudre en un accord parfait mineur :



Ces harmonies ne sont pas seulement instrumentales : d'autres, de même nature, sont exécutées par les voix. C'est ce dont on pourra juger par le chant religieux que voici, où deux parties dialoguent d'abord, puis se superposent en intervalles de tierces :





Au reste, la plupart de ces thèmes ont peu de précision tonale. L'intervalle mélodique de triton, destructeur de la tonalité pour notre sentiment d'Européens modernes, y est employé fréquemment, et d'une façon pour ainsi dire indifférente.



Cependant, vu le caractère strictement diatonique de ces chants et le petit nombre de sons utilisés dans la plupart d'entre eux, l'on a généralement une impression de majeur sans inquiétude, encore que fréquemment la cadence finale s'opère sur un autre degré que la tonique (le plus souvent le septième ou le second, appelant harmoniquement, l'un comme l'autre, l'accord de dominante).

L'un des airs développés contenus dans l'appendice du livre de Bowdich est un de ces chants narratifs comme il nous avait été jusqu'ici impossible d'en trouver : ainsi les Achantis nous fourniront ce que les Sénégalais nous ont obstinément refusé. Cet air est trop long pour que nous croyions devoir le reproduire ici : pourtant il est assez intéressant pour que nous en donnions une idée par la description et par la notation d'un fragment. C'est une psalmodie à plusieurs mouvements, dont la tonalité est celle de *sol*, avec dominante *ré*, le *fa*, lorsqu'il se présente (ce qui est rare), étant bécarre. La formule suivante, dans laquelle le rythme se précise, revient à plusieurs reprises au cours du chant, dont elle paraît être le principal thème mélodique :
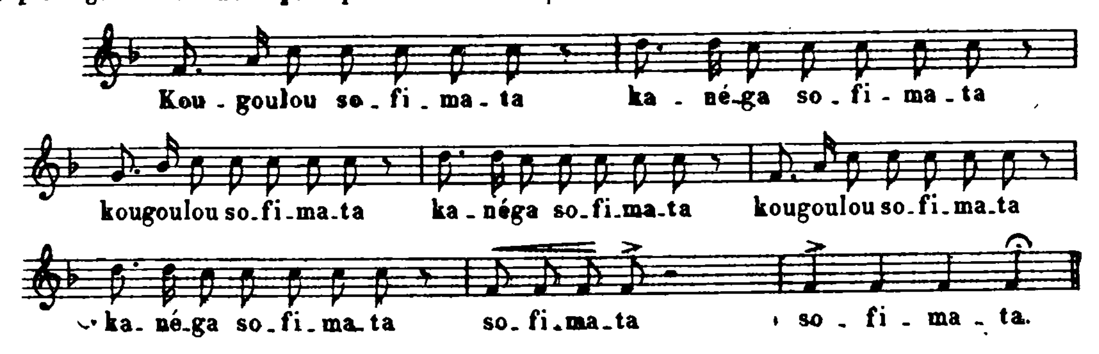


Après l'introduction psalmodique et la première exposition de ce thème rythmique vient un *presto* aux notes répétées; puis un *andante*, dans lequel s'intercale à nouveau notre formule. Ce nouvel épi-

sode est interrompu par un long récitatif rapide, après lequel revient le *presto* aux notes répétées. Ces oppositions de mouvements ne sont pas étrangères à la nature du chant populaire. L'exemple le plus célèbre nous en est donné par le Ranz des vaches suisse. Certes, aucun des thèmes du chant africain n'a une musicalité comparable à celle des chants européens; il n'en est pas moins intéressant d'en retrouver la forme générale comme étant familière aux chanteurs d'une des régions les plus importantes de la côte de Guinée.

Une relation plus récente, due à un Français qui voyagea dans les mêmes parages, M. Alfred Muteau, nous apportera quelques autres renseignements[1]. D'abord une impression générale sur la musique dans la région des bouches du Niger :
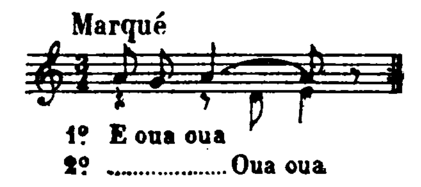
« La musique n'y est pas inconnue, mais, comme chez tous les peuples primitifs, l'art de faire entendre simultanément plusieurs sons produisant un effet agréable n'existe pas[2]. Les instruments sont d'ailleurs très imparfaits, et aucun d'eux n'est capable de prolonger le son. Leur principale utilité est de marquer la mesure, car ils ne sont jamais d'accord entre eux pas plus qu'avec les chanteurs. L'orchestre se compose de tam-tams, sortes de longs tambours en bois creux, de clochettes en bois qui produisent le même effet que les castagnettes, et de harpes ou lyres de plusieurs modèles, chaque peuplade ayant le sien. Les plus perfectionnés de ces derniers instruments sont ceux des Pahouins, voisins immédiats de notre colonie du Gabon. C'est une véritable harpe de petite dimension, dont le corps est en bois, la table d'harmonie en peau, et les cordes en fibres végétales non tordues. On conçoit qu'il est difficile d'accorder un pareil instrument. »

L'auteur poursuit en disant que les chants des naturels de la Guinée sont des mélopées lentes et monotones, d'un caractère peu accentué. Les mélopées africaines sont en majeur, affirme-t-il. Les danses sont accompagnées par les voix et des instruments bruyants. Il donne enfin la notation d'un chant de rameurs qu'il entendit durant un voyage en pirogue sur les lagunes de la Côte des Esclaves : les paroles sont le récit d'une expédition de guerre. Voici ce chant.
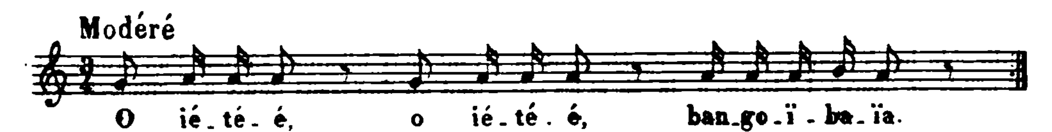


La citation précédente a inscrit le nom des Pahouins. De ceux-ci nous pouvons parler un peu mieux que par ouï-dire, car un groupe d'indigènes de cette race a figuré parmi les troupes exotiques qui vinrent s'installer à Paris pendant l'été de 1889. Les Pahouins comptent, nous disent les géographes, parmi les nègres les plus insociables, cruels à eux-mêmes comme aux autres, adonnés aux travaux les plus pénibles, vivant surtout de la chasse et anthropophages. Ce n'est pas sous cet aspect que nous sont apparus ceux, sans doute quelque peu dégrossis, qui sont venus nous visiter : en tout cas, ils nous ont révélé d'intéressantes particularités musicales et se sont prêtés avec complaisance à la curiosité de ceux qui ont voulu les interroger.
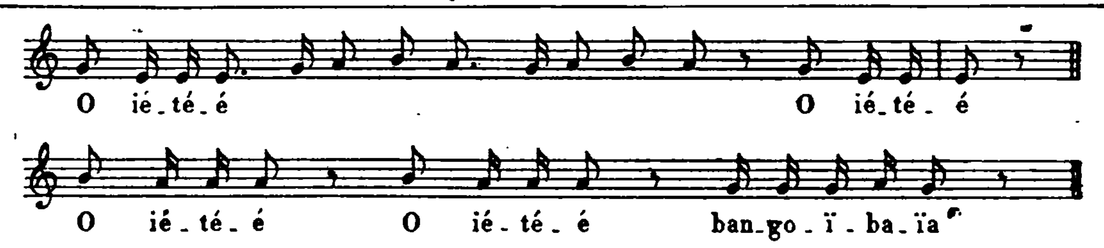
Tout le monde a pu les voir, à cette époque, naviguer sur la Seine, comme ils font sur les fleuves de leur pays, dans de longues et étroites pirogues, cadençant les mouvements de leurs longues rames par un chant dialogué infiniment simple, mais très fortement rythmé; ils en marquaient beaucoup les premiers temps en y accordant un brusque mouvement de tous les corps se pliant ensemble, tandis qu'ils plongeaient vivement et simultanément les rames dans l'eau. Nous retrouverons ailleurs de ces formulettes rythmiques et harmoniques, dont les nègres de tous les pays du monde usent pour régler les mouvements de leurs travaux collectifs. Et déjà en voici une que j'ai pu noter : formée de quelques notes seulement, mais chantée à deux parties, elle se répète indéfiniment :
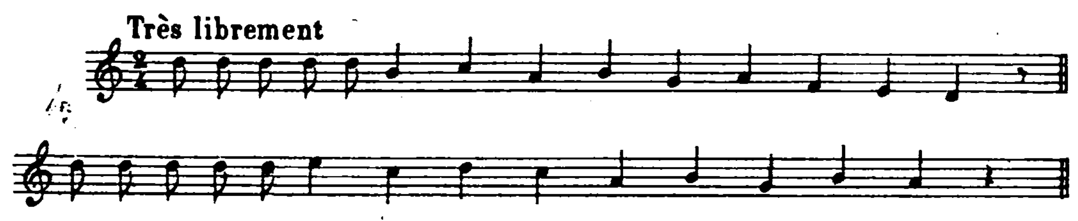


Parmi les chants que me dictèrent les Pahouins, je distingue une mélopée de funérailles, destinée à être chantée pour accompagner les danses rituelles, la nuit, à la lueur des flambeaux, devant le cadavre du mort. J'en ai saisi au passage quelques paroles (peut-être simples onomatopées) que, sans en affirmer absolument l'exactitude, j'écris sous la musique :



1. Alfred Muteau, *le Niger et la Guinée* Dijon, 1882, pp. 42 et suiv.
2. Observation trop absolue, contredite par un ensemble de faits sur lesquels nous nous proposons d'insister quelque peu.



Cette autre mélopée est celle d'une espèce de sérénade dont il semble que les paroles doivent être improvisées, car elles s'articulent, en syllabes de nombre incertain et variable, sur la première note, véritable dominante psalmodique à laquelle succèdent alternativement les formules plus rigoureuses de la terminaison.



Cette visite des Pahouins en France a procuré un autre avantage que celui d'avoir pu transcrire quelques mélopées d'un intérêt principalement rythmique : elle m'a permis d'entendre de mes propres oreilles ces accords vocaux dont on a vu déjà l'existence affirmée par des exemples notés, — d'où résulte la certitude de cette importante vérité : que ces peuples, toute rudimentaire que soit leur nature musicale, ont le sentiment de l'harmonie développé à un degré à peu près égal à celui qu'ils ont de la mélodie.

Parfois ces formulettes harmoniques ne se composent que de quelques notes, formant réponse en chœur à une mélodie énoncée par un soliste : .

Mais dans d'autres exemples l'accord des voix est plus significatif et il se prolonge durant un plus long développement. Tel est le cas pour le refrain suivant que, lors de mes observations faites dans le village pahouin de 1889, j'ai, un soir, entendu chanter plus de vingt fois avec un parfait ensemble, et dont je garantis la rigoureuse exactitude. On y trouvera des suites d'accords de trois sons, articulés note contre note, contenant des intervalles de sixtes, un accord parfait majeur, une septième avec sa tierce supérieure formant neuvième sur la basse, une tierce, des quartes, le tout se résolvant de la façon la plus naturelle en une cadence finale à l'unisson.



Afrique du Sud.

Voici maintenant le moment venu de nous aventurer dans l'intérieur du continent africain et de pénétrer jusque dans ses contrées méridionales. Nous l'avons dit : ce n'est pas avec des préoccupations musicales que sont allés là-bas les vaillants explorateurs qui ont tenté d'arracher à la nature une partie des secrets qu'elle y tenait cachés. Cependant, ils n'ont pas pu, dans les relations de leurs voyages, s'empêcher de nous dire que la musique fait partie intégrante de la vie des peuplades les plus sauvages et que certains nègres, qui n'avaient jamais vu d'hommes des races blanches, ont étonné ces derniers par le caractère de leurs chants.

Nous en appellerons à un seul témoin, Stanley. Ce qui le frappa tout d'abord, chaque fois qu'il prit contact avec des indigènes armés, ce fut le caractère singulier de leurs chants, ou plus exactement de leurs bruits de guerre. Le tambour, le cor et les cris humains s'unissaient, non pas en un tumulte livré au hasard, mais en un accord qui n'était pas sans harmonie. « Ce cri de guerre, dit l'explorateur, est poussé avec un ensemble saisissant par des voix nombreuses. C'est le chant le plus sauvage, la note la plus étrange que j'aie jamais entendue : *Oog-hou! Ooh-hou-hou-hou!* Il est grave, prolongé et mélodieux. Cette sorte de vocifération musicale n'est laissée ni au hasard ni à l'improvisation. » Le cri de guerre est un cri traditionnel; il prend plusieurs formes, et tout est réglé dans ce hurlement féroce.

Mais la musique accompagne aussi les indigènes dans des manifestations plus pacifiques de leur vie. A la danse d'abord : Stanley a décrit plusieurs de leurs fêtes, et, bien que le fracas des tambours y fût le bruit dominant, il a été maintes fois frappé par le caractère des chants qui s'y associaient : « Le pas était vif, animé, même gracieux. La partie vocale faisait encore plus de plaisir. » Ailleurs, après avoir décrit les gestes et contorsions grotesques des danseurs dont les tambours rythment les pas, il ajoute : « Souvent deux hommes sortent d'un groupe et commencent un duo (sans doute une chanson dialoguée, un de ces défis, aux paroles improvisées sur un air, dont presque tous les peuples guerriers ont la tradition). Un autre chante seul, vêtu d'un costume fantaisiste : grelots, plumes de coq, calebasses à demi pleines de

graines sèches, des paquets de dents d'homme, de singe ou de crocodile. Mais ce que l'on goûte pardessus tout, ce qu'il y a de meilleur et de plus beau, ce sont les chœurs; et quand les hommes, les femmes et les enfants élèvent leurs voix au-dessus du bruit des tambours et du murmure de la foule, j'avoue que j'en ai toujours éprouvé un vif plaisir. » Enfin la musique est si intimement liée aux occupations journalières des habitants du centre africain qu'il est des femmes qui passent des nuits entières à se délecter à des sons plus ou moins musicaux; et il advint que, dans une certaine circonstance, ce goût immodéré eut des conséquences graves qui auraient pu compromettre le succès de l'expédition : un officier qui commandait l'arrière-garde fut, dit Stanley, massacré pour avoir voulu empêcher une femme Mayounima de chanter la nuit en s'accompagnant du tambour[1].
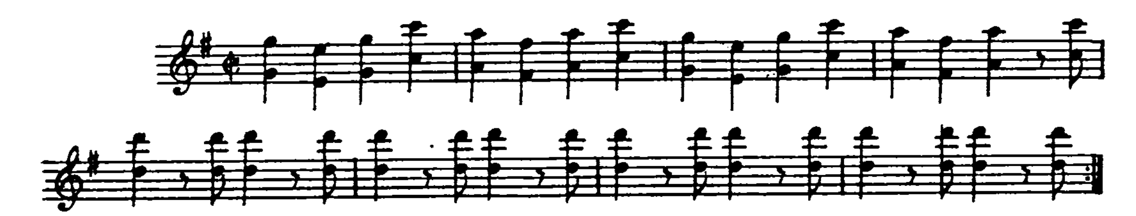
Cet amour de la musique se retrouve à un degré au moins égal, peut-être supérieur encore, chez les peuples de l'Afrique du Sud. Et pourtant il en est qui appartiennent aux races les plus inférieures, les plus *incivilisables* que porte notre globe terrestre, — par exemple les Boschimans, qui vivent en nomades sur les confins de la colonie du Cap, et qui, restés complètement fermés à l'influence de tant d'Européens, Anglais, Hollandais, etc., avec lesquels le voisinage aurait dû les mettre continuellement en contact, persistent à ne connaître d'autre moyen de subsistance que la chasse : race déchue ou incomplètement développée, on ne sait, ils semblent être parfois plus près de la brute que de l'homme civilisé. Or un savant nous disait récemment que « de tous les peuples qui nous occupent ce sont certainement les Boschimans qui ont le plus grand talent musical »[2].

« Le Boschiman a un talent musical particulier, dit Théophile Hahn; il saisit les mélodies très vite et très exactement. Mon père était missionnaire chez les Hottentots Namaqua. Les Boschimans l'aidaient dans ses travaux et étaient ravis quand, le soir, il leur chantait des cantiques en s'accompagnant de l'accordéon. A son grand étonnement, les Boschimans chantaient au bout de quelques jours les cantiques dont le texte hollandais leur était incompréhensible. »

Un autre auteur, qui vécut aussi parmi les Boschimans, a donné ces autres détails :

« Nous nous étions si bien habitués aux sons monotones de la musique boschimane qu'elle ne dérangeait plus notre sommeil : au contraire, elle nous berçait plutôt. Entendue d'un peu loin, elle n'est nullement désagréable, mais plutôt plaintive et calmante. Bien que leur musique ne contienne pas plus de six sons, qui ne font pas partie de notre gamme, mais qui forment des intervalles autres que les nôtres, ces sons, le rythme inaccoutumé et la bizarrerie, je dirais presque la sauvagerie de cette mélodie, lui prêtent un charme particulier[3]. »

Les Boschimans ont un instrument d'un genre particulier, la *Gora*, rentrant dans la catégorie de ces instruments sans fixité par lesquels l'homme s'est plu, par tout pays, à faire montre de son ingéniosité pour se créer des difficultés inutiles sans même avoir toujours le plaisir d'en triompher. Bien qu'en ayant vu des dessins et lu des descriptions, n'ayant jamais eu l'instrument sous les yeux, je ne m'aventurerai pas à le décrire à mon tour : c'est, dirai-je simplement, une sorte d'instrument à cordes auquel est adapté un tuyau de plume que le musicien fait vibrer par des inspirations et des expirations. Les sons ainsi produits, rappelant ceux de la flûte, sont très faibles. Un explorateur du sud de l'Afrique dans le premier quart du XIXe siècle, Burchell, a, au bas d'une lithographie représentant un Boschiman jouant de la *Gora*, donné la notation musicale d'un thème pour cet instrument. La voici[4] :



Mais ce qui fait le grand intérêt de la musique des Boschimans, c'est que leurs chants (de danse ou autres) procèdent fréquemment par agrégations de parties vocales superposées, formant une véritable harmonie embryonnaire. L'auteur auquel nous avons emprunté le précédent exemple nous donne cet autre document, bien plus remarquable à coup sûr : c'est la notation complète d'un thème de danse à l'exécution musicale duquel prennent part, si l'on peut ainsi dire, deux chœurs : le premier est formé par la « compagnie » chantant, sur un ton aigu, la partie principale, tandis que les danseurs, formant le second chœur, font entendre un contre-chant d'intonation et de rythme tout différents, et qu'enfin les instruments à percussion rythment le tout par leur battement cadencé[5].

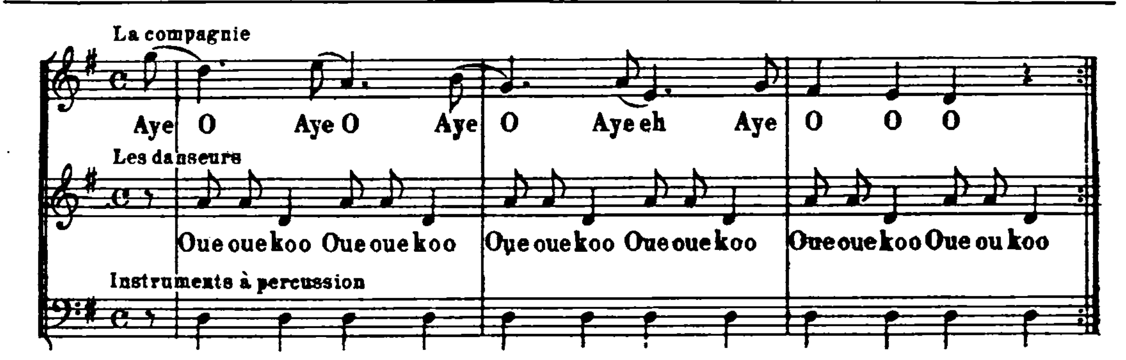
1. STANLEY, *Dans les Ténèbres de l'Afrique*, t. I, pp. 277, 905; t. II, pp. 19, 123, etc.

2. GROSSE, *les Débuts de l'Art*.
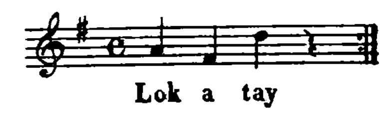
3. GROSSE, *les Débuts de l'Art*, p. 216. Nous écourtons cette dernière citation, l'auteur L(ichtenstein) ayant continué en se lançant dans des considérations techniques qui dénotent peu de compétence. Ses réflexions sur « les sons musicaux qui ne font pas partie de notre gamme » avaient suffi déjà pour nous en avertir.

4. BURCHELL, *Travels in the Interior of Southern Africa*, Londres, 1822-24, t. I, p. 459.
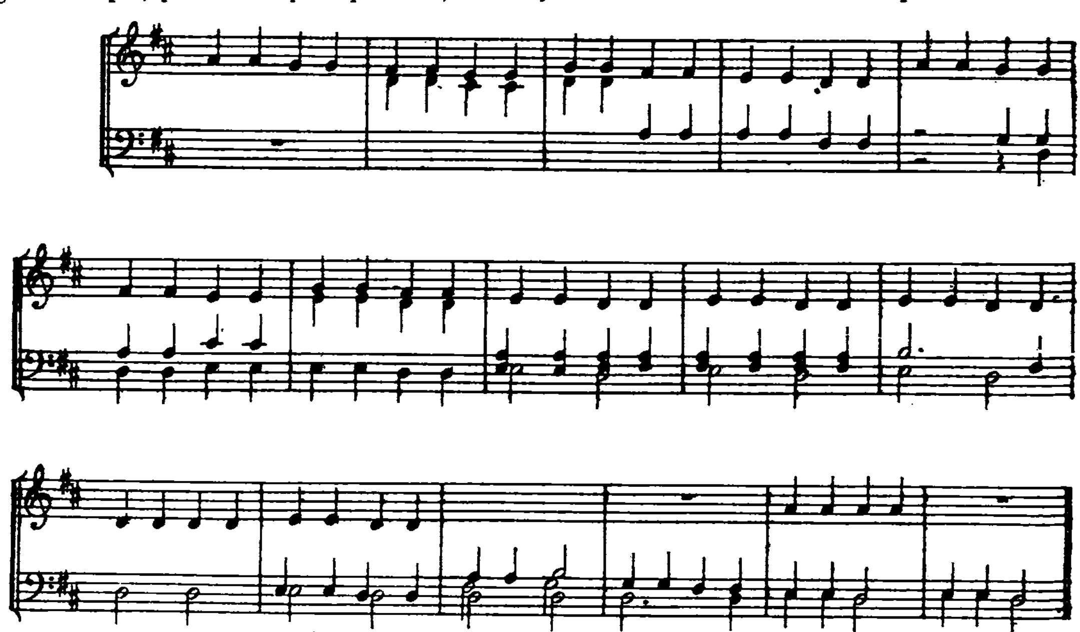
5. BURCHELL, *loco cit.*, t. II, p. 87.



La deuxième partie (les danseurs) peut être remplacée par une autre, qui s'harmonise également avec la partie supérieure et les battements de tambours[1].



Ce sont là de nouveaux exemples qu'il faut retenir de la pratique de l'harmonie chez des peuples qui n'ont jamais subi l'influence de la civilisation européenne. Et ces exemples se font de plus en plus nombreux aujourd'hui : les témoignages s'en multiplient. Lorsque j'eus publié pour la première fois les spécimens de la musique des Pahouins qu'on a lus ci-dessus, plusieurs personnes, notamment l'ancien critique musical du *Temps*, Johannès Weber, me signalèrent que, peu de temps auparavant, il était venu au Jardin d'Acclimatation une troupe de Hottentots, hommes et femmes, dont les chants étaient harmonisés exactement de la même manière. M. Wallaschek, dans son livre : *Primitive music*, a rassemblé plusieurs observations de même nature, dont l'une est particulièrement intéressante, car elle est tirée d'un livre imprimé en Allemagne au commencement du XVIIIe siècle : il y est dit que les Hottentots avaient coutume de chanter à plusieurs parties sur les syllabes *Hohoho*[2]. Burchell, déjà cité comme nous ayant fait connaître, au commencement du XIXe siècle, les danses chantées par les Boschimans, a trouvé, dans une autre partie de l'Afrique du Sud, une formule harmonique plus complexe encore, car elle ne comprend pas moins de trois parties réelles, et même par endroits, s'il faut considérer la notation comme fidèle[3], quatre : il l'a recueillie chez les Bachapins, nègres appartenant à ce groupe particulier des Bantous que l'on distingue sous le nom de Béchuanas et dont les Basoutos sont les plus connus.
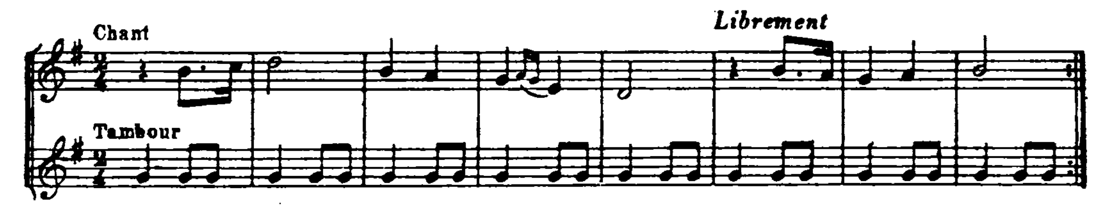


Sans autrement insister, bornons-nous à signaler que l'Afrique n'a pas le monopole de ces harmonies rudimentaires : plusieurs régions de l'Océanie, habitées par les peuples les plus sauvages, en pourraient fournir d'autres exemples non moins significatifs.
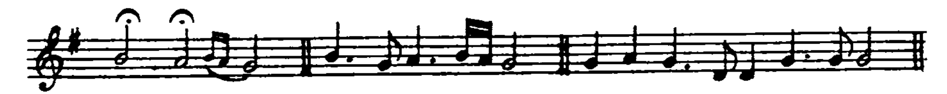
Quant aux mœurs musicales proprement dites des indigènes de l'Afrique du Sud, les particularités techniques qui viennent d'être exposées mises à part, elles ne diffèrent pas sensiblement de celles que nous avons observées dans la plupart des autres parties du continent. J'ai pu noter à l'Exposition de 1900 quelques rythmes de danses exécutées par un

1. BURCHELL, *loco cit.*, t. II, p. 66.
2. KOLBE. *Peter Caput Bonæ Hodiernum*, Nuremberg, 1719.
3. A la vérité il est permis de concevoir quelques doutes notamment à l'égard de l'exactitude des parties intermédiaires, car celles-ci ont par endroits, une tournure peu plausible de leçon d'harmonie de Conservatoire.

groupe de Zoulous. Voici une formule qui revient fréquemment dans leurs chants; avec son mouvement de gamme descendante, elle ne manque pas de caractère.
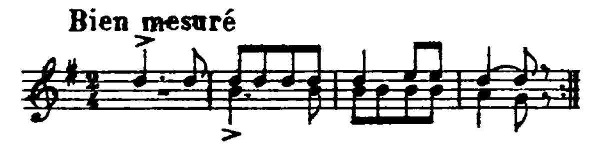


Un simulacre de combat était accompagné par des chants d'une certaine gravité; par exemple ce dialogue musical :



Notons encore cette incantation chantée devant le cadavre d'un ennemi vaincu :
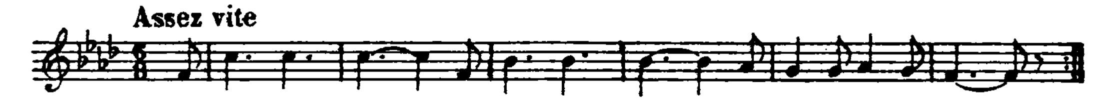


Et enfin cette psalmodie dans laquelle nous retrouvons les procédés harmoniques qui nous sont devenus familiers :
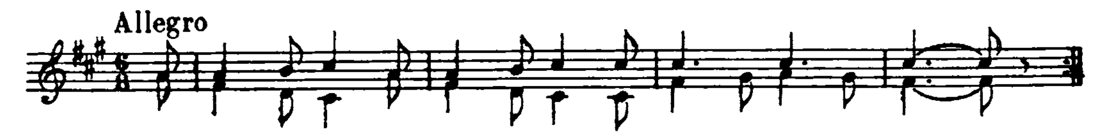


Un de nos confrères de la presse musicale, M. F. de Ménil, ayant séjourné quelque temps dans les Républiques et dans les Colonies du Sud africain, n'a pas manqué d'y faire quelques observations, qu'il a, au retour, résumées en quelques articles sous le titre de *Musique zouloue*[1]. Nous ne saurions mieux faire que de terminer ce chapitre par un bref résumé de ce travail dû à un Français, le plus récent, à coup sûr, qui ait été écrit sur la matière.

M. de Ménil commence par des considérations générales qui ne diffèrent en rien de celles que nous avons exposées nous-même. Il constate le remarquable esprit d'assimilation des peuples de la race cafre et donne des exemples, parfois comiques, de chansons françaises qui, rapidement acclimatées chez les nègres, donneront aux chercheurs de l'avenir une singulière idée de la musique indigène. Mais pour l'instant, il n'y a pas à se méprendre sur les différences fondamentales de la musique européenne et de la musique zouloue : nous pouvons donc suivre notre guide en toute confiance lorsqu'il nous conduit dans les *Kraal* (huttes) s'élevant au milieu de la brousse, où il s'est fait donner, pour lui tout seul, le spectacle des danses des négresses.

« Les danseuses, dit-il, accompagnent le chant en frappant du pied avec un mouvement décomposé de la jambe, de la cuisse et de la hanche. Chez quelques-unes, ce mouvement acquiert parfois une certaine grâce et quelque chose de sensuel qui rappelle les voluptueuses danses du ventre des Ouled-Naïl du désert. » La formule mélodique chantée qui accompagne cette danse est la suivante :



Un autre jour, notre auteur assiste à une danse guerrière, véritable représentation d'un combat, avec toutes ses péripéties. C'est d'abord une introduction, qu'accompagne cette mélopée harmonique :



Ces chants sont entonnés sur les notes graves de la voix, à l'inverse des chants arabes que les chanteurs attaquent le plus souvent en voix de tête d'un ton glapissant. Mais bientôt les chants guerriers s'entre-croisent et s'entremêlent en un ensemble tumultueux : c'est la rencontre des ennemis, le défi, la mêlée, enfin la victoire et les chants qui la célèbrent. « Nous nous attendions, il faut l'avouer, dit notre auteur, à des éclats sauvages, à des gestes désordonnés, à toute l'exubérance d'une joie barbare

1. *Le Progrès artistique*, n°s de septembre et octobre 1895.

se traduisant par des cris et des gesticulations déréglées. Aussi notre surprise fut grande lorsque nous entendîmes s'élever, lent et calme, le chant suivant, plein de douceur et de mélancolie, avec sa quarte augmentée toute pleine de désespoir et d'angoisse » :



M. de Ménil fait observer que tous ces chants sont en mineur, et dans la mesure à six-huit. Il est bien vrai que les trois notations que nous lui devons sont telles. Mais, sans mettre en doute leur exactitude (encore que, dans certains cas, il faudrait bien peu de chose pour muer le mineur en un majeur plus vraisemblable, et que l'auteur lui-même parle parfois de ses notations avec un certain air de doute), nous pouvons assurer qu'elles sont à peu près les seules que nous ayons trouvées dans ce cas, et qu'au contraire la généralité des chants entendus dans les diverses régions africaines (celles où règne l'influence arabe étant mises à part) sont en majeur et en mouvement binaire, modalité et rythme plus naturels et plus francs, et dans lesquels sont établis la presque totalité des chants qui nous sont connus comme provenant des peuples primitifs.

Madagascar.

Ce n'est pas assurément dans un ouvrage consacré à l'examen de questions purement musicales que peut être posé le problème ethnographique des races. Au cours de la rapide exploration que nous venons de faire à travers le continent africain (en dehors des zones où les Arabes ont exercé une action séculaire, et en négligeant les influences européennes, facilement reconnaissables), nous ne nous sommes point préoccupés de considérer les nègres autrement que comme représentants d'éléments indigènes et primitifs, ce qui, à quelques exceptions près, est très probablement la pure et simple vérité.

Il ne pourra pas en être absolument de même quand nous aborderons les côtes de la grande île de Madagascar. L'on sait que ce pays, autrefois peuplé de nègres, dont les plus nombreux sont les Sakalaves venus eux-mêmes du continent, a été envahi, il y a plusieurs siècles, par les Hovas, peuple d'origine malaise qui introduisit une civilisation sensiblement supérieure à celle des premiers habitants du sol et étendit sa domination sur la principale partie du pays. Nous trouvons donc ici des influences que nous n'avions pas eu à constater dans l'Afrique continentale; et en effet la musique de Madagascar se présente à nous sous un aspect sensiblement différent de celui que nous avons observé chez les peuples considérés antérieurement.

Que savons-nous de cette musique, et comment la connaissons-nous ?

Nous n'avions, jusqu'à ces dernières années, été renseignés sur certaines particularités de la musique à Madagascar que par la vue de quelques instruments figurant dans des collections d'objets exotiques. Le plus caractéristique est un instrument à cordes pincées, d'une espèce assez rare, nommé *Valiha*. Il est formé d'un large tuyau de bambou sur la circonférence extérieure duquel on a détaché les fibres mêmes du bois, lesquelles, montées sur des chevalets, sont devenues les cordes de l'instrument. Le son en est faible et doux, mais d'un timbre argentin très harmonieux, qui rappelle celui du luth. D'après divers spécimens qui nous en sont connus, le nombre des cordes est variable. Dans les plus complets, il est de vingt, formant l'échelle complète, strictement diatonique, de trois octaves moins deux notes (de *ré*$_2$ à *si*$_4$ avec *fa dièse*, le *sol* faisant fonction obligée de tonique, et aucune corde n'admettant d'altération). D'autres instruments de même nature n'ont que treize ou quartorze notes : dans ce cas, on saute du *ré* au *sol*, accusant ainsi le caractère *dominante* et *tonique* de ces deux notes; à partir du *sol*, la gamme diatonique majeure se poursuit sans interruption jusqu'à la fin. Particularité curieuse : les notes ne se succèdent pas dans l'ordre diatonique, mais les cordes sont rangées par tierces successives de chaque côté de l'instrument, de façon que l'on a à droite la série : *ré fa la*, et ainsi de suite, à gauche la série : *mi sol si*, etc. Exception est faite pour le demi-ton *si do*, dont les deux notes restent voisines, ainsi que pour le ton suivant *ré mi*, dont les cordes sont également rapprochées pour rétablir l'ordre. L'instrument, tenu droit sur le genou, est joué par les deux mains, dont aucune n'est subordonnée à l'autre, mais à chacune desquelles correspond une des deux séries de cordes : le doigté est donc combiné de manière que, pour exécuter les notes de la gamme dans l'ordre normal, il faut qu'un doigt de chaque main agisse alternativement sur les cordes de sa série. Aux pouces appartiennent les cordes graves, employées généralement comme une véritable basse harmonique. Harmonique, l'instrument l'est, en effet, essentiellement. La musique que les Malgaches y exécutent comporte de nombreux accords de tierce ou de sixte, et l'audition nous laisse d'abord l'impression que cette musique a subi l'influence européenne; mais en y réfléchissant, l'on comprend qu'il n'en est pas ainsi, et que l'emploi de ces accords a pour cause immédiate la construction même de l'instrument, rendant ces successions si faciles qu'il était inévitable qu'on les pratiquât.

Les virtuoses de Madagascar se servent de leur *Valiha* avec une dextérité remarquable, exécutant à perte de vue un déluge de notes sous lesquelles il est généralement assez difficile de distinguer un thème, et qu'il serait aussi imprudent de prétendre fixer par la notation que si l'on voulait retenir au vol les brillantes fantaisies pianistiques d'un virtuose : l'art de la sténographie musicale n'a pas été assez loin pour que l'on puisse tenter l'une ou l'autre expérience. C'est pourquoi j'exprime le regret de n'avoir su conserver qu'un souvenir fugitif de certains morceaux de musique malgache que j'entendis exécuter à l'Exposition de 1900. Mais je pourrai bientôt compléter cette lacune par la transcription de compositions plus simples.

Le *Valiha* est l'instrument par excellence de Madagascar. Il n'est pourtant pas inconnu dans d'autres pays. C'est ainsi que M. Harmand, lorsqu'il vint pour la première fois dans l'île africaine, se souvint d'avoir vu précédemment un instrument analogue entre les mains des indigènes de l'intérieur de l'Indo-Chine, et tira de cette observation des conclusions toutes naturelles quant aux relations d'origine des Hovas avec les peuples de l'Extrême-Orient asiatique. De même le musée du Conservatoire de Paris

expose, à côté d'un *Valiha* (également dénommé sur le catalogue : *Marouvané*), un *Sousounou* malais, don de Mme Pauline Viardot, qui, de dimensions un peu moindres, est néanmoins semblable à l'instrument malgache[1]. D'autres variétés s'en retrouvent encore ailleurs; nous en avons signalé l'existence dans quelques parties du continent africain.

Le *Valiha* est l'instrument des hommes libres. Les Malgaches, dont la plupart, nous assure-t-on, ont l'oreille musicale, savent tous en jouer plus ou moins. Mais c'est aux hommes seuls qu'il est réservé; quant aux femmes, elles chantent; et dans les réunions familières, les uns et les autres forment ensemble des concerts de voix et d'instruments. La percussion n'est pas inconnue; cependant elle a moins d'importance que chez la plupart des autres peuples d'Afrique : on m'a cité seulement deux variétés de tambours, l'un de dimensions moyennes (*Langourouni*), qu'on bat avec des baguettes, l'autre, plus grand (*Apoungatapak*), frappé d'un côté avec un tampon et de l'autre avec la main. Il faut mentionner enfin le *Dzidzilava*, instrument bien africain, formé d'une petite caisse sonore en paille de riz finement tressée remplie de pierres qui retentissent contre les parois lorsqu'on les agite.

Aux esclaves est réservé un instrument à cordes d'une autre espèce que le *Valiha* : le *Loukanga Vouatavó*, littéralement *violon de calebasse*, parce qu'il a une calebasse pour table d'harmonie, comme la *Vina* de l'Inde : comme cette dernière, c'est un instrument à cordes pincées, non à archet. Le musée du Conservatoire en possède un spécimen (n° 850). Une autre espèce de mandoline, de forme plus simple et peut-être faite à l'imitation des instruments européens, est inscrite au même catalogue sous le n° 1427, tandis que, sous le n° 875, on peut voir une flûte malgache, faite avec un roseau percé de trois trous, sans embouchure latérale, et se jouant par une des extrémités. Ces derniers instruments sont moins répandus que ceux qui ont été cités en premier lieu. Tous sont de sonorité douce et agréable, et semblent indiquer chez les Malgaches des préférences musicales que dément complètement, il faut l'avouer, le goût manifesté par eux, depuis que l'influence européenne a commencé, pour les instruments les plus bruyants de nos bandes militaires.

Les voix des Malgaches, de l'avis à peu près unanime des observateurs, sont de qualité médiocre, molles et sans timbre. Pourtant ils aiment chanter. On les entend souvent, isolés par la campagne, exécuter pour se distraire des chants ornés, de dessin assez indécis. Ils ont une grande facilité pour apprendre la musique européenne mise à leur portée.

« A la cathédrale de Tananarive, dit l'auteur d'un recueil de mélodies malgaches, le R. P. Colin, le peuple tout entier exécute aux jours de fêtes une messe en musique à voix inégales. De leurs places, femmes et filles chantent à la partie de soprano, garçons de huit à douze ans à l'alto, jeunes gens et hommes au ténor et à la basse. A vrai dire, l'exécution laisse à désirer à cause du timbre des voix, du manque d'attaque et d'ensemble, surtout à cause des parties qui sont disséminées un peu partout. Mais, entendue à distance et fondue par les jeux d'un grand orgue, cette masse de huit cents à mille voix produit un effet imposant et donne bien l'idée des réelles ressources qu'offre le musicien malgache. »

Directeur de l'Observatoire de Tananarive, membre correspondant de l'Institut, le R. P. Colin était placé mieux que personne pour nous renseigner sur la vie musicale de Madagascar et nous en faire connaître les chants populaires. Aussi ne pouvons-nous pas négliger d'étudier le livre qu'il a consacré à ces chants, d'autant plus qu'il est le seul de ce genre qui ait été publié jusqu'à ce jour[2]. Il est fâcheux pourtant qu'il donne trop souvent prise à la critique. Il n'est que trop aisé d'apercevoir, à la simple lecture, que les connaissances musicales de l'auteur ne s'élèvent pas au-dessus d'un ordinaire talent d'amateur; or, ses prétentions dépassent ses forces. Quelle fâcheuse habitude ont ces collectionneurs de chants populaires ou exotiques qui, parce qu'ils savent jouer un peu de piano ou qu'on leur a appris à accompagner un plain-chant sur l'harmonium, se croient autorisés, voire obligés à ne présenter les fruits de leurs récoltes qu'additionnés d'harmonisations de leur façon? Je n'entre pas dans le détail des critiques qui pourraient être adressées au travail du P. Colin à ce point de vue. Pis encore : les textes qu'il nous donne sont, de son propre aveu, revus, corrigés et expurgés, dans une intention probablement très morale, mais en même temps dans un esprit parfaitement faux. Enfin, le choix même des morceaux qu'il nous offre comme types de la musique à Madagascar ne présente pas de meilleures garanties de sincérité : j'en ai pour assurance l'affirmation des musiciens malgaches auxquels je dois communication des principaux documents qui seront reproduits ci-après, et qui, familiers avec leur musique nationale, parlant d'ailleurs sans aucun esprit de dénigrement, m'ont assuré d'un accord unanime qu'aucun ou presque aucun des chants contenus dans le recueil n'est connu du peuple à Madagascar : ce sont, pensent-ils, des chants composés récemment, et spécialement pour les écoles chrétiennes, par des musiciens du pays sans doute, ce qui fait qu'on ne saurait méconnaître que ce soit bien de la musique malgache, — comme les cantiques, ou chants d'école, ou romances pour pensionnats sont aussi de la musique française; mais rien de tout cela ne peut être regardé comme caractéristique d'un art national. Il faudra donc n'utiliser les renseignements contenus dans les *Mélodies malgaches* du R. P. Colin qu'avec la plus extrême prudence[3].

1. Les instruments dont il est question ci-dessus sont inscrits au catalogue du Musée du Conservatoire, publié par G. Chouquet, sous es nos 818 et 819; un autre *Valiha*, de plus grandes dimensions, porte le n° 1239 (1er supplément de Léon Pillaut); un troisième, don de Le Couppey, ne porte pas encore de numéro. Je me permettrai une simple objection à l'assertion suivante, que je trouve dans le catalogue : après avoir rapproché le *Valiha* malgache du *Sousounou* malais, l'auteur écrit : « Nous croyons que le prototype de ces instruments singuliers est d'origine malgache. » L'on admettra difficilement cette opinion si l'on se souvient que les Hovas sont d'origine malaise : il est donc beaucoup plus naturel d'admettre qu'ils ont apporté de leur pays d'origine leur instrument national que de croire qu'après être venus de Malaisie à Madagascar, ils ont inventé le *Valiha* pour le renvoyer ensuite dans le pays d'où ils étaient venus. Quant aux cordes de l'instrument, désaccordées sur tous les spécimens que possède le Conservatoire, elles ne sont aucunement disposées suivant le système de la musique chinoise, mais forment, ainsi que nous l'avons expliqué, une gamme diatonique des plus franches.

2. *Mélodies malgaches*, recueillies et harmonisées par le R. P. E. Colin, S. J. Tananarive, 1899.

3. Nous pouvons négliger complètement dans notre documentation le petit recueil littéraire de *Chansons madécasses traduites en français*, publié par Parny en 1737, qui ne contient aucun renseignement intéressant au point de vue musical, et, quant à la poésie, nous apparait comme une imitation de pure fantaisie. Ce recueil a pourtant été pris au sérieux à son apparition. C'est ainsi que Herder, dans son curieux recueil intitulé *Stimmen der Völker*, — première compilation des chants populaires de tous les pays connus à la fin du XVIIIe siècle,

Puis donc que les Français qui ont été à Madagascar n'ont rien su nous dire d'utile, il ne nous restait d'autre ressource que de faire venir en France les musiciens de Madagascar. Nous n'avons eu besoin pour cela d'aucune initiative particulière : plusieurs sont venus spontanément à nous depuis que l'influence française s'est établie dans leur pays.

Nous avons parlé déjà des aptitudes musicales des Malgaches qui vinrent à l'Exposition de 1900 : il fut difficile alors de tirer des observations sérieuses des quelques auditions qu'ils donnèrent au milieu de la grande foire mondiale. Par bonheur, quelques-uns, et des meilleurs pour l'étude qui nous intéresse, sont restés à Paris, où, le calme étant revenu, il nous a été permis de faire utilement appel à leur concours.

Parmi eux se trouvait le jeune Raony Lalao (par abréviation Ralalo), fils et petit-fils de musiciens de Madagascar (son père était chef de la musique de la reine avant la venue des Français), et qui, s'étant présenté au Conservatoire, y étudia pendant plusieurs années sous la direction de Taffanel. C'est de lui et de quelques-uns de ses amis, restés aussi à Paris pour poursuivre diverses études, que je tiens le meilleur des renseignements musicaux qui vont suivre. Je dois notamment une mention à Joseph Randriamparany, qui, jouant fort bien du *Valiha,* m'a fait entendre plusieurs morceaux de cet instrument, et a eu la patience de me les redire aussi souvent qu'il fut nécessaire pour me permettre d'en prendre les notations complètes.
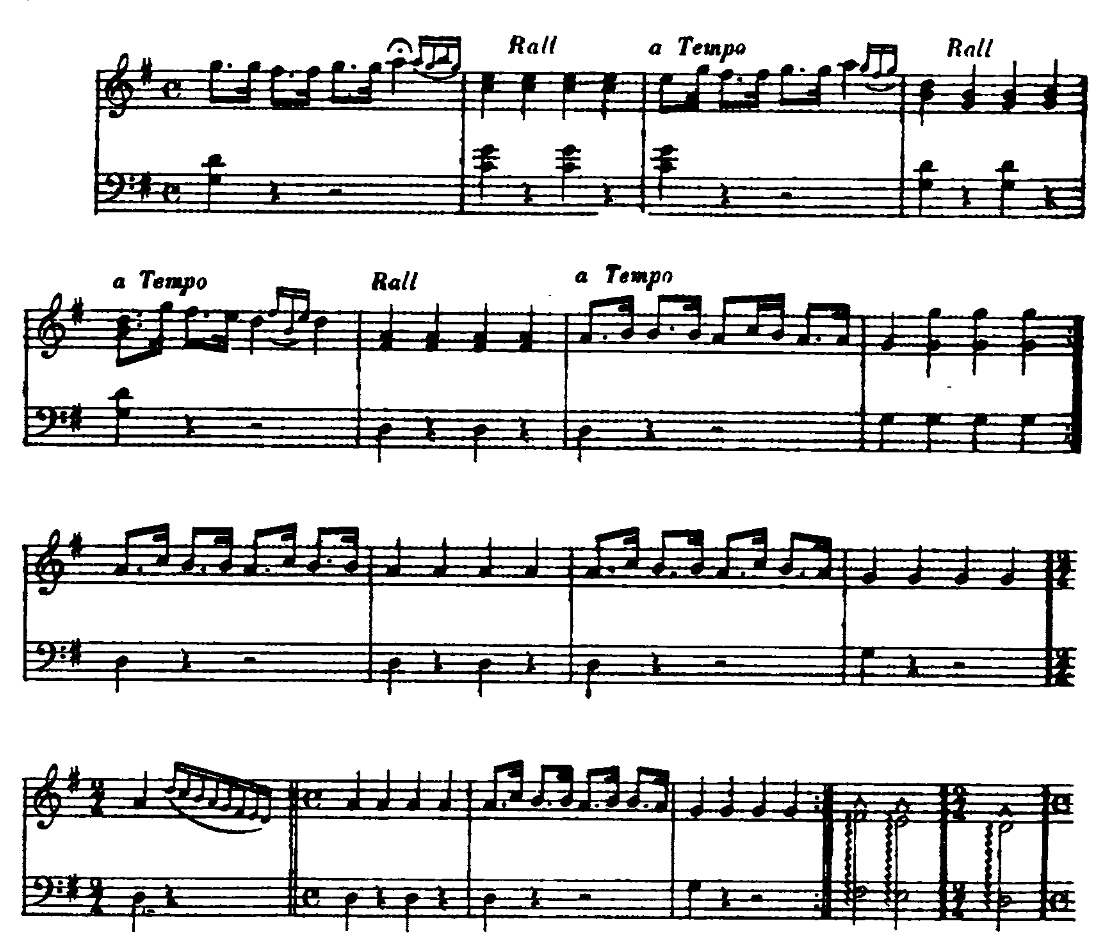
— n'a pas dédaigné de traduire en allemand la soi-disant traduction française des *Chansons madécasses* de Parny.
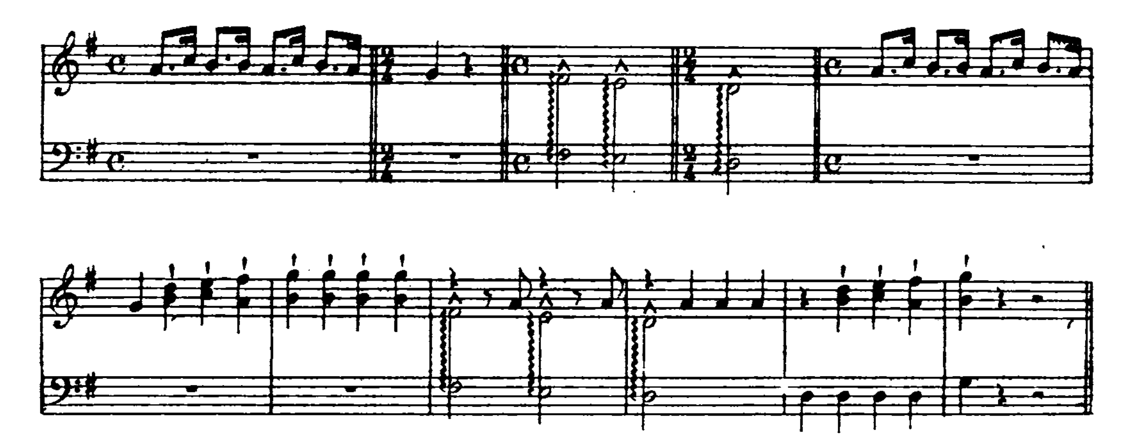
Et voici, pour commencer, un chant historique : non pas très ancien, car il célèbre, paraît-il, Radama Ier, qui a régné sur Madagascar dans la première partie du XIXe siècle; il est donc à peu près contemporain de la romance de la reine Hortense : « Partant pour la Syrie », qui fut un autre chant national. Encore cette ancienneté est-elle assez grande pour un peuple dont l'histoire positive n'est guère connue depuis plus d'un siècle et qui a conservé peu de traditions du passé. Il n'est pas certain non plus que la forme sous laquelle ce chant nous a été exécuté soit exactement la même qu'il avait à l'origine. Le R. P. Colin a fait, sur un sujet analogue, des observations que je crois justes, et qui peuvent trouver leur application ici :

« L'inconstance du caractère se traduit chez le musicien malgache. En apprenant un chant, il se l'assimile, y ajoute quelques variantes dans le courant d'une phrase, dans le finale ; en sorte que plusieurs individus exécutant séparément le même air le chanteront d'une façon diverse.
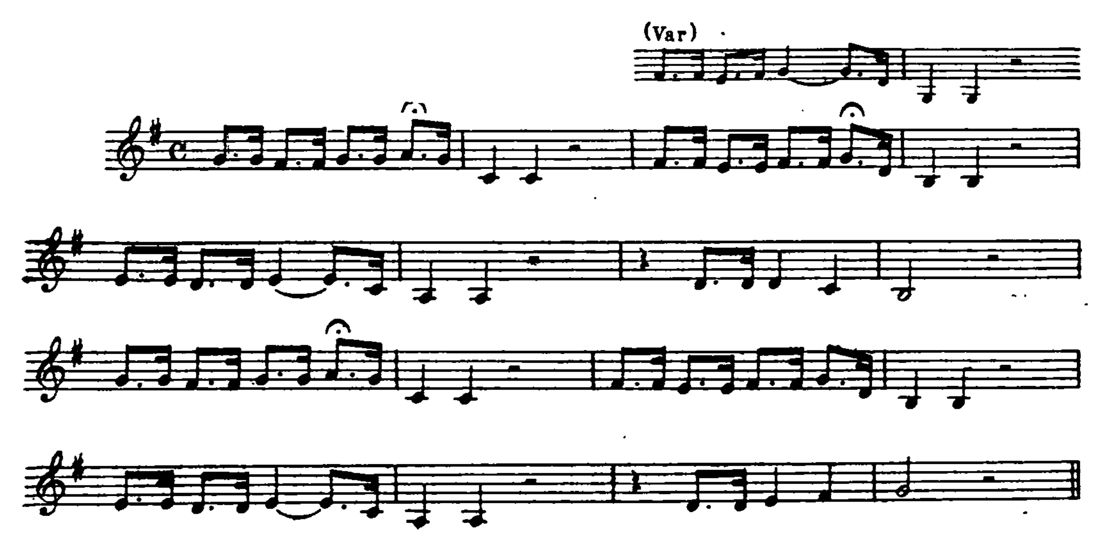
« L'hymne national de la reine Ranavalo Ire donnerait lieu de croire que nous avons là l'air primitif. Or, en le comparant avec celui des reines Ranavalo II et III, on se convaincra qu'en moins de trente ans le thème a déjà subi quelques modifications. »

Le chant en l'honneur de Radama Ier est chanté par les femmes, tandis que les hommes l'accompagnent sur le *Valiha :* la partie de cet instrument étant comme une espèce de transcription qui contient toute la mélodie, c'est par elle que je commencerai la citation musicale :





Pour la partie vocale, je ne puis la donner en son entier, car les Malgaches qui me firent entendre le morceau ne la savaient pas. Cette ignorance s'explique si l'on se rappelle que le chant est destiné à être chanté par les femmes, tandis que les hommes se bornent à l'accompagner sur l'instrument; il est donc assez naturel que ceux-ci ne puissent exécuter que leur partie et soient peu familiers avec celle dont ils ne sont point chargés. Bref, je n'ai pu noter, et sans grande certitude, que la première phrase du chant, et la voici; on en retrouvera facilement la correspondance avec la partie instrumentale, encore que cette correspondance ne soit pas d'une irréprochable harmonie. Il est vrai que l'oreille populaire est peu sensible à certains désaccords qui nous choquent; il n'est pas besoin d'aller jusqu'à Madagascar pour en avoir des exemples, mais il suffit d'écouter chanter nos paysans de France tandis que la cornemuse ou la vielle accompagne les voix par un soi-disant unisson qui est souvent loin de suivre les voix des chanteurs.



Notons enfin que, dans la dernière partie du morceau, ce sont les voix d'hommes qui chantent le dessin de trois notes en blanches énoncé par trois fois dans la partie instrumentale, et que les femmes répondent en doublant (approximativement) la formule plus rapide alternant avec lui.

Cette combinaison de l'instrument à cordes pincées avec la voix appelle quelques observations. Elle fait songer aux accompagnements de luth dont les chanteurs du XVI[e] siècle avaient coutume de soutenir les voix lorsqu'ils chantaient en solo : c'est la même profusion de broderies variant la ligne du chant, tandis que celui-ci se déroule plus simple et plus sobre; ce sont presque les mêmes harmonies, car celles du luth, lorsqu'il ne s'agissait pas de transcriptions de morceaux polyphoniques, n'étaient pas sensiblement plus riches; ce sont enfin les mêmes sons, les fibres de bambou ayant, nous l'avons dit, les mêmes sons argentins que rendent les fines cordes métalliques de l'ancien luth. Notons que les broderies du *Valiha*, très rapides et très libres, sont en même temps très changeantes : l'exécutant les varie à son gré au cours de l'exécution, — ce qui ne rend pas très facile le travail du notateur, lequel n'entend jamais deux fois exactement la même chose.

Complétons ce premier document en donnant les paroles du chant en l'honneur de Radama I[er], bien qu'elles soient dénuées de poésie :

Fils de Radama ! Notre cher et bien-aimé seigneur, lui que nous désirons être bien portant ! C'est lui qui nous a contentés, et c'est lui que nous n'abandonnerons jamais ; c'est lui qui pense toujours à nous.

Fils de Radama ! Seigneur pitoyable ! Réjouissons-nous et remercions-le; prions pour lui; qu'il reste parmi nous pour jamais.

Fils de Radama ! Seigneur qui n'aimez pas la guerre ! C'est lui qui est notre honneur ; il pense souvent aux pauvres ; il n'est pas orgueilleux ; il est toujours prêt pour nous pardonner.
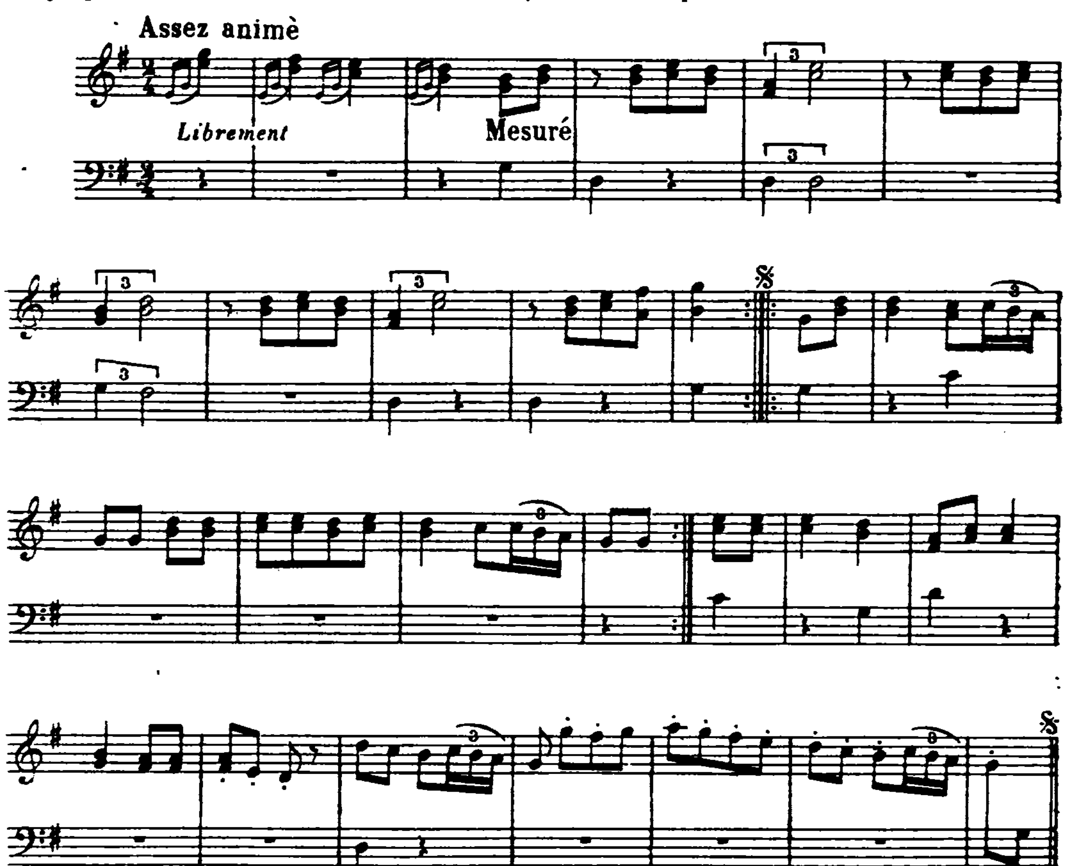
M. Paul Vidal a noté, sous la dictée de M[me] Suber-

bie, et publié dans *le Monde moderne* (1896) cinq *Airs malgaches* harmonisés par lui : la plupart sont, comme celui dont on vient de lire les strophes traduites, des airs officiels, de ceux particulièrement dont l'accent et la forme ont subi l'influence européenne. Leurs titres sont : *Airs de la Reine, Air du premier Ministre, Air du seizième Honneur,* enfin *Air de la promenade de la Reine dans son palais,* ce dernier un *six-huit* qui n'est pas sans rapport avec un certain thème italien devenu classique. Un cinquième chant (*Raoudra*) aurait une signification expressive analogue à celle que les Suisses attribuaient autrefois à leur Ranz des vaches : quand, en captivité ou à l'étranger, les Malgaches l'entendent exécuter sur le Valiha, ils pleurent, tombent en langueur et vont parfois jusqu'au suicide.

La notation qui va suivre contient la partie instrumentale d'une chanson de caractère sentimental et philosophique, — d'une philosophie simple, comme il convient à un peuple qui attend avec patience de recevoir les bienfaits de la civilisation. On en jugera par cette brève citation :

Heureuses les herbes qui poussent ! Elles ont des racines jaunes. Oh ! tout à fait heureuses ! — Heureux vous qui avez un amoureux. Deux amoureux s'aiment bien, mais il faut craindre les jaloux.

Je n'ai pu obtenir la partie vocale, soit que l'instrumentiste ne l'ait réellement pas sue, soit que, par une coquetterie d'artiste, jouant fort bien de son instrument, il n'ait pas voulu me laisser une impression moins favorable en me faisant entendre sa voix; mais voici la partie de *Valiha :*



Ici la succession des tierces est continue et fait partie intégrante de la composition du morceau. Je pense, étant données les observations précédentes sur la construction et l'accord du *Valiha,* qu'on peut très bien admettre que le sentiment de ces harmonies est inhérent à la nature musicale du peuple malgache, et que celui-ci n'a pas eu besoin d'en recevoir la transmission des Européens.
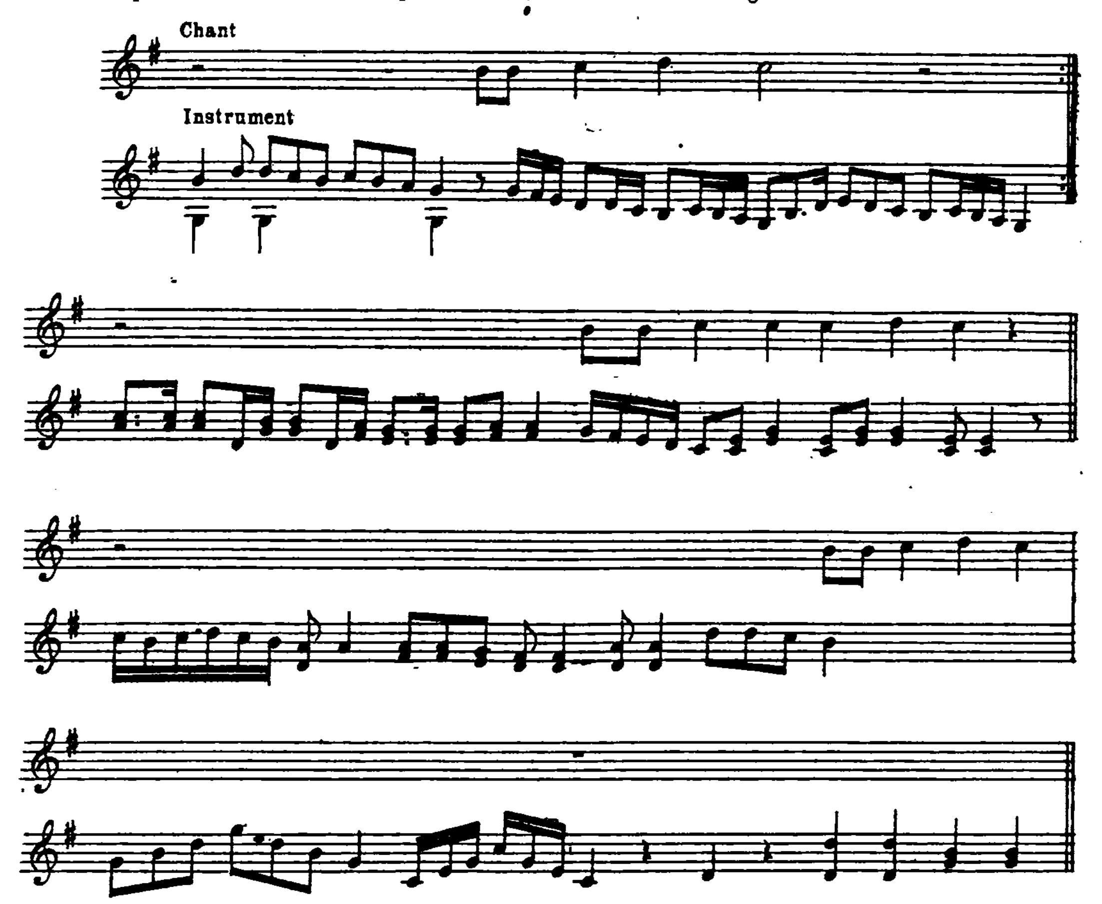
Voici un troisième fragment musical, incomplet, et dont la notation m'a donné grand'peine, si bien que, ne voulant pas abuser de la patience de mon musicien, j'ai renoncé à l'écrire jusqu'au bout. En relisant mes notes, le peu qui a subsisté m'a pourtant paru intéressant, et j'ai compris quelle était la nature de la difficulté; elle réside, sans parler de l'indécision des rythmes, dans l'incompatibilité tonale des éléments de la composition, la partie instrumentale accusant très nettement le ton de *sol,* tandis que la vocale a pour base la cadence du ton d'*ut,* superposition d'un effet fâcheux pour nos oreilles françaises, mais qu'il paraît que les Malgaches admettent sans résistance. L'intérêt principal du document est qu'il nous montre, tout au moins à l'état d'indication, la distinction du chant et de la partie instrumentale, celle-ci formant une trame où se dessinent des traits rapides, une espèce de contrepoint fleuri sur lequel vient se poser, comme un choral, mais un peu à l'aventure, la tenue de la voix.

Les paroles ont cet intérêt particulier qu'on y retrouve l'idée de la poésie peut-être la plus populaire qu'il y ait dans toutes les parties du monde, celle de l'oiseau messager d'amour :

Où allez-vous, oiseaux ? Donnez un coup d'œil, j'ai un message à porter à mon amant.

Pour la musique, il faut, je le répète, ne la consi-
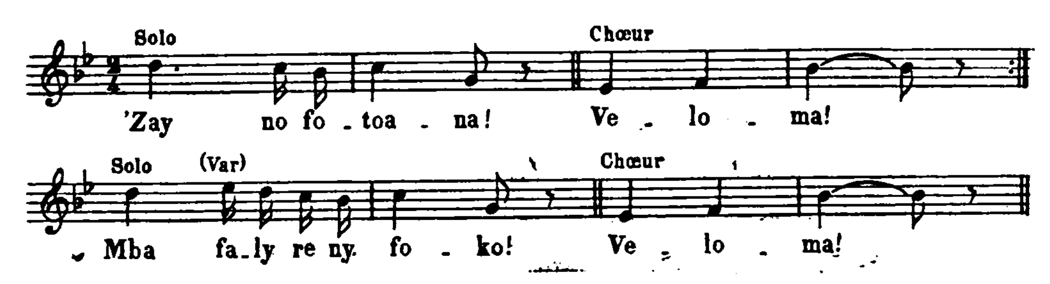
dérer que comme un débris, — telles certaines inscriptions à demi effacées, dont on n'a pu déchiffrer que quelques mots, précieuses pourtant en ce qu'elles révèlent des particularités inconnues par ailleurs; et nous donnons cet exemple parce que nous n'en avons pas de plus complet à fournir sur une combinaison musicale dont il était intéressant de constater l'existence à Madagascar :



Si la musique instrumentale a pris à Madagascar un développement dont les citations précédentes donnent l'idée, le chant (ces mêmes fragments l'indiquent aussi) y a conservé la simplicité rudimentaire propre à l'art des peuples primitifs. La plupart des chants populaires sont de simples formules mélodiques de quelques notes, tirant du rythme leur principal caractère.

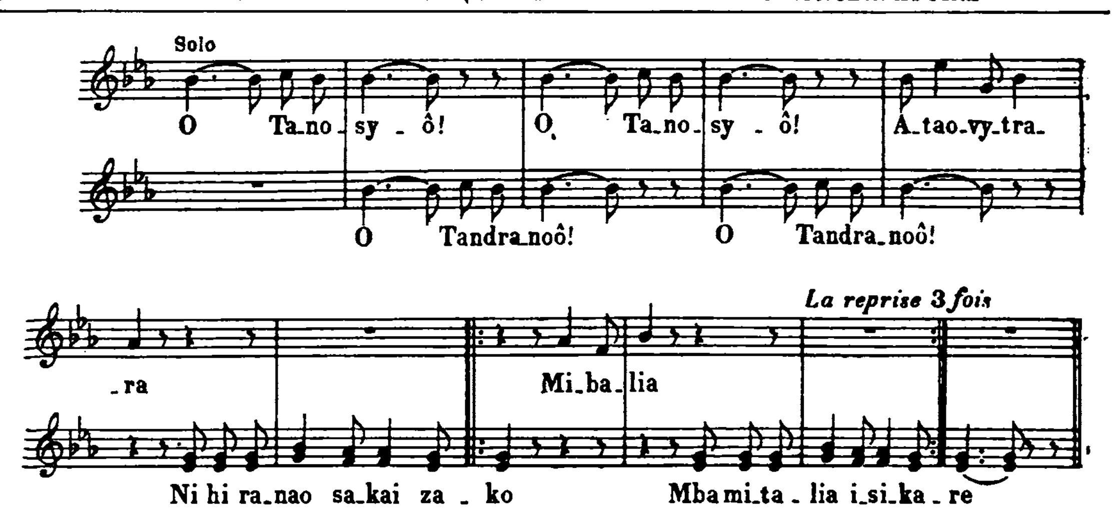
Les plus répandus qu'il y ait dans l'île sont les chants de piroguiers.

« Pendant le trajet de Tamatave à Tananarive, les Borojano se transforment en piroguiers, et ils chantent des mélopées en cadence avec le mouvement des pagayes. Ils appellent ces chants : la médecine de l'eau. » Nous tirons ce renseignement du titre d'un morceau de piano écrit sur quelques-uns de ces thèmes : *les Piroguiers malgaches,* airs pour piano recueillis et harmonisés par Mme Hermet-Dabernat. Il serait difficile de dégager ici les thèmes de leur intempestive harmonie si nous n'avions un point de comparaison que nous fournit le recueil du P. Colin. D'après la notation de ce dernier, l'un de ces chants de piroguiers se compose de la simple formule suivante, alternant entre une voix seule, celle du chef, et l'ensemble des rameurs, et se répétant à n'en plus finir, parfois avec des variantes du solo :
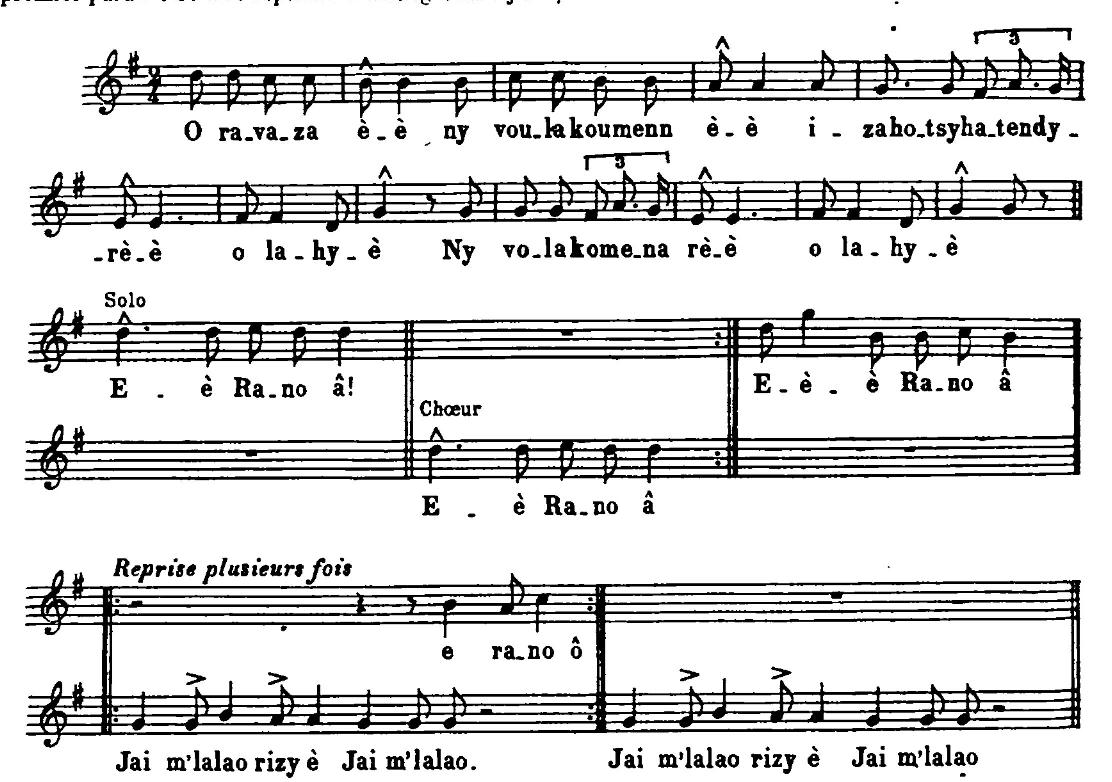


Les paroles sont tout à fait simples : elles se réduisent à ces quelques phrases d'adieu : « C'est le moment. — Au revoir. — Nous voilà partis. — Au revoir, » etc.

Donnons encore, d'après le même recueil (dont on voit que nous nous efforçons d'extraire tout ce qu'il peut offrir d'intéressant et d'authentique), un autre chant de rameurs, également alternatif.



Les paroles sont un dialogue entre les Tanosyô et les Tandranoô, c'est-à-dire les habitants des villages de Tanos et de Tandran, s'excitant mutuellement à bien chanter.

Raony Lalao m'a dicté, et, mieux encore, noté lui-même les deux chants de piroguiers que voici. Le premier paraît être très répandu à Madagascar : j'en avais déjà lu les paroles traduites dans quelque article de journal, et on le retrouve dans le livre du R. P. Colin. Notre notation précise certaines particularités rythmiques. Les notes surmontées de l'accent, de deux en deux mesures, très fortement marquées, sont celles sur lesquelles s'effectue l'effort cadencé des rameurs.
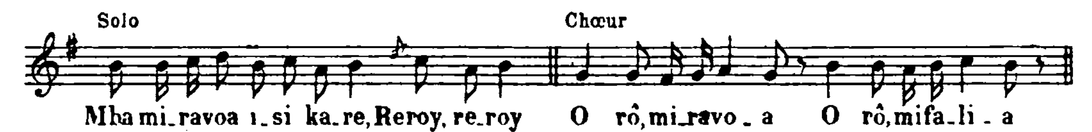


Monsieur l'Européen, donnez-moi de l'argent. Si vous ne voulez pas m'en donner, je vous laisserai ici au milieu des eaux où il y a beaucoup de caïmans.

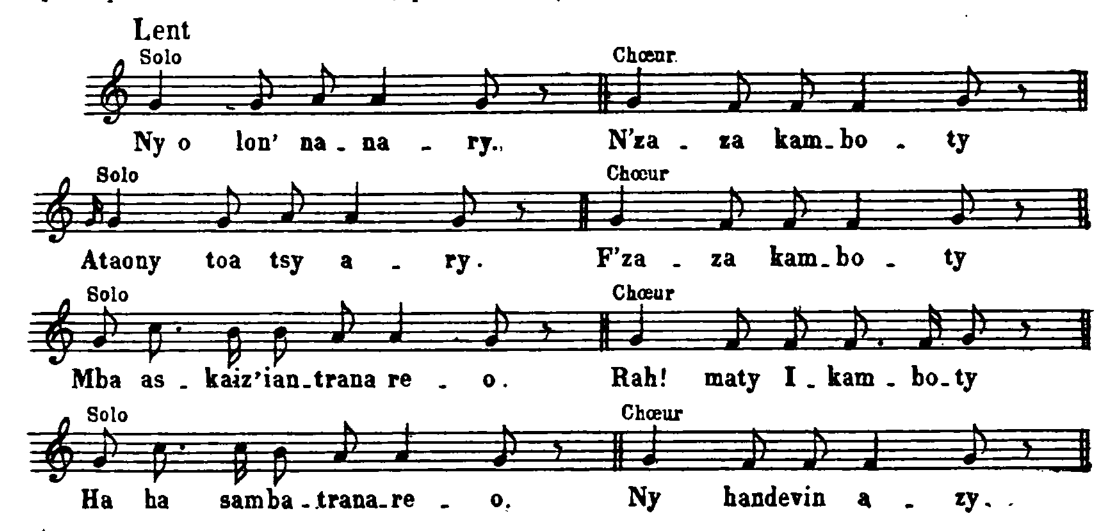
Les paroles de cet autre, toujours très simples, sont à peu près : « O mes amis, — amusons-nous bien. » Le chant est rythmé par le battement des mains tombant périodiquement sur chaque temps de la mesure, tandis que les notes du chant sont entrecoupées par de nombreuses syncopes.

Nous avons reconnu ce thème dans le morceau de piano ci-dessus mentionné, *les Piroguiers malgaches.*

Donnons encore, — sans autre commentaire, et comme simple spécimen de ces formules mélodiques, les deux extraits suivants du recueil du R. P. Colin. Le premier est intitulé : « Chant de fête des Betsimisaraka », ce dernier nom désignant un peuple, de race hova, habitant la côte orientale de Madagascar.



Cet autre est dénommé *Chant de l'Orphelin :* il se pourrait bien que les paroles, qui n'ont rien de populaire, fussent celles d'un de ces chants moraux, composés pour les écoles chrétiennes, qu'on nous a dit être en majorité dans le recueil d'où nous les tirons; mais le chant a toute la simplicité mélodique et rythmique des chants populaires des peuples africains.



Les gens abandonnent l'orphelin. Ils ne songent pas à lui, comme s'il n'existait pas. Ayez pitié de lui : le jour où il mourra, enterrez-le, cela vous portera bonheur.

La persistance du majeur dans toute cette musique malgache est frappante. L'usage de ce mode y est pour ainsi dire exclusif. L'accord de l'instrument type contribue sans doute à l'imposer; mais il est évident que cet accord n'a rien d'arbitraire : s'il est tel que nous l'entendons, c'est que la modalité qu'il comporte fut toujours conforme au sentiment musical de ceux qui inventèrent l'instrument et ont continué de l'utiliser.

Tous ceux qui ont entendu le chant populaire de Madagascar ont été unanimes à reconnaître la franchise et la clarté qui en caractérisent la tonalité. « La mélodie malgache, dit le P. Colin, est joviale, vague, calme et fort peu belliqueuse. Les chants de guerre ne brillent guère par leur allure martiale. » L'auteur insiste sur la « joyeuseté des mélodies » que chantent les lépreux implorant la charité des passants. D'autres observateurs ont confirmé ce renseignement. Les chants de mendiants, qui constituent un genre particulier, n'ont, nous disent-ils, rien de la tristesse résignée qu'on croit être inhérente au genre. Ces chants, accompagnés sur le « violon de calebasse » dont il a été question plus haut, et qui est l'instrument des esclaves (c'est une guitare plutôt qu'un violon), sont chantés sur les places publiques, les jours de fêtes ou de marchés, et attirent un auditoire aussi nombreux que peu disposé à la mélancolie. On n'a pu m'en dicter aucun, et les deux du recueil Colin inscrits sous le titre de « Chant des lépreux » sont trop insignifiants pour valoir la peine d'être reproduits.

Quels peuvent être les auteurs de ces productions musicales et poétiques? Voilà une question que nous n'avons pas accoutumé de poser dans ces sortes d'études, sachant par avance que tous les chants d'origine populaire ont un caractère essentiellement traditionnel, et que, plus ou moins anciens, plus ou moins altérés par la transmission orale, ils sont en tout cas d'origine assez reculée et obscure pour qu'il soit impossible de déterminer cette origine avec quelque chance d'exactitude. Si nous dérogeons à ce principe, c'est qu'ici il nous est permis d'espérer obtenir quelques indications sur ce sujet, qui est de haute importance. Ces chants traditionnels ne se sont pas faits tout seuls; c'est uniquement faute d'en connaître les auteurs que nous négligeons habituellement de remonter aux sources premières; il nous faut donc profiter avec empressement de la moindre lueur qui peut nous apparaître.

Bien qu'aujourd'hui le succès de la musique européenne ait presque entièrement arrêté la production de musique nationale à Madagascar, l'on y cite encore des noms de musiciens-poètes (car les deux fonctions sont habituellement cumulées), auteurs des chants les plus répandus parmi le peuple. On m'a nommé, par exemple, Raininiourilaish, mort il y a peu d'années, qui a composé des morceaux de *valiha* qui ont eu un succès de vogue. Multiplier les noms ne nous enseignerait rien; qu'il nous suffise de répéter que le goût musical est très répandu dans l'île. A Madagascar, presque tous les citoyens libres savent jouer de leur instrument national. Il n'est donc pas étonnant que la production musicale soit abondante, surtout si l'on considère que cette production ne nécessite ni originalité ni même une technique très avancée. Elle n'exige du compositeur-poète qu'un certain sentiment susceptible d'être excité au moment favorable et une propension à donner la forme lyrique à des idées qui ne sont autres que celles de tout le monde. Car les produits de cette inspiration malgache ne sont en réalité que des variations sur des thèmes existant dès longtemps. Nous avons pu voir, par les quelques traductions ci-dessus, qu'au

point de vue littéraire les inventions poétiques ne dénotent pas un grand génie; quant à la musique, on en peut dire autant des parties chantées, tandis que les parties instrumentales témoignent de plus d'expérience technique — j'allais dire de routine — que de véritables facultés créatrices.

Si les gens du peuple ont encore l'habitude de faire de la musique entre eux, « pour se réjouir ès maisons », comme disait un auteur du XVIe siècle, ou dans les rues, où l'on voit souvent voisins et passants se rassembler autour des joueurs de *Valiha* et des chanteuses et parfois unir leurs danses aux sons des voix et des instruments, par contre, dans les milieux sociaux plus élevés, ces divertissements ne suffisent plus depuis longtemps. Les instruments de musique européens ont commencé leur invasion, à grand bruit, nous pouvons le dire! Avant l'entrée des Français à Tananarive, il y avait dans cette capitale trois bandes musicales marquées à l'estampille officielle : la musique de la reine, celle du premier ministre et celle de la ville. Toutes trois étaient composées des instruments de nos musiques militaires européennes : pistons (en abondance), trombones, instruments Sax, clarinettes, flûtes, etc., et, bien entendu, toute la percussion. Les musiciens étaient choisis parmi les esclaves, mais leur chef était homme libre. La musique de la reine, dirigée par le père de Raony Lalao, ne comptait (au rapport de ce dernier) pas moins de trois cents exécutants, dont le plus grand nombre s'était mis d'instinct à la partie du cornet à pistons, et le répertoire était dû presque entièrement à la composition du chef.

Ces très modestes manifestations musicales, tentées à l'imitation de l'Europe, suffisaient il y a trente ans pour satisfaire aux goûts des Malgaches. Il y avait grande émulation entre les trois musiques officielles et leurs chefs, tous trois compositeurs. Chaque année, à la fête de Noël, c'était à qui pourrait faire entendre l'œuvre nouvelle la plus appréciée; la reine assistait à cette sorte de concours et récompensait l'auteur du morceau qu'elle jugeait le meilleur. Faut-il avouer que ces modernes productions malgaches sont d'une valeur plutôt médiocre? Raony Lalao m'a fait connaître quelques-unes des compositions de son père, non écrites, mais fixées dans sa mémoire. Il suffit à leur renom qu'on les mentionne ici sans leur accorder les honneurs, un peu dangereux, de l'impression.

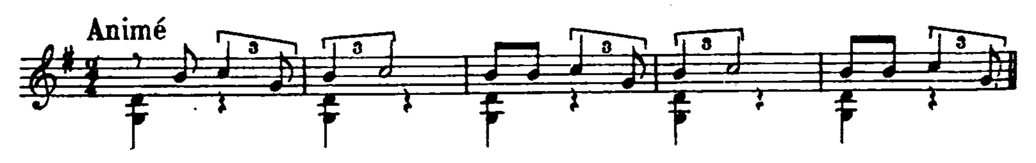
C'est dans les fêtes traditionnelles que la musique indigène reprend ses droits. La principale est le *Fandroana* ou fête du Bain, célébrée chaque année le 22 novembre : cérémonie symbolique de purification, dont le principal rituel consiste à obliger les fidèles à prendre un bain. La reine se soumet à cette obligation avec la solennité qui convient, et s'immerge en présence des grands dignitaires de sa cour, aux sons éclatants de sa fanfare. Jusqu'ici, rien qui puisse nous intéresser au point de vue musical. Mais la seconde partie de la journée ainsi que d'autres cérémonies qui s'y rattachent nous offriront des sujets d'observation plus utiles.

La fête se termine par le sacrifice d'un bœuf, dont les morceaux dépecés sont distribués, et dont le sang doit asperger les portes des maisons[1] : coutume qui rappelle l'institution de la pâque et l'histoire des plaies d'Egypte, et qui s'associe encore aux cérémonies funèbres.
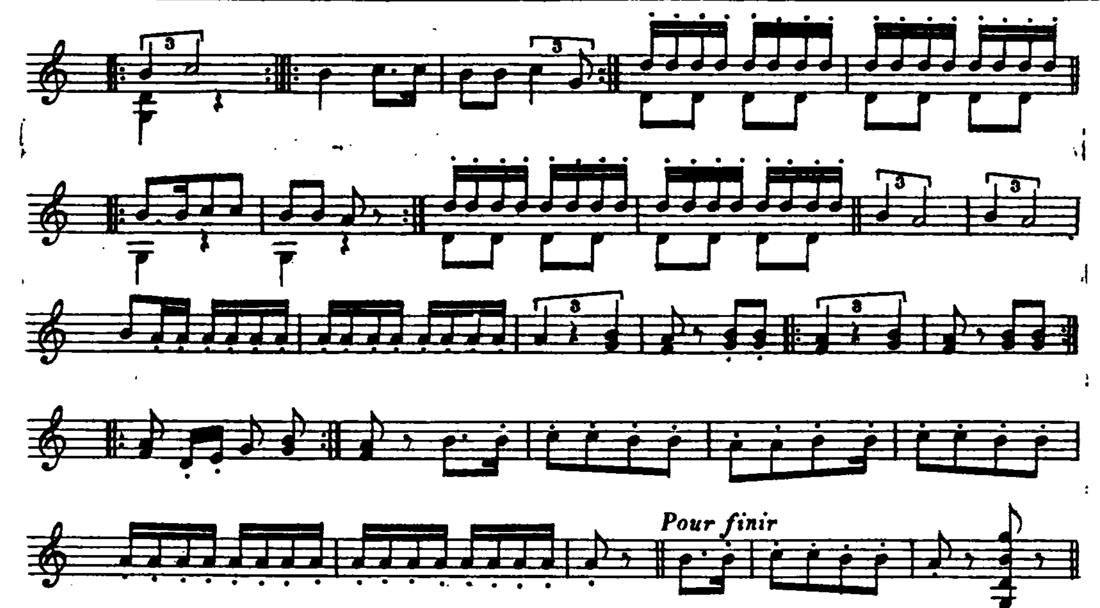
Le culte des âmes des ancêtres et la crainte des esprits de la mort sont à peu près les seules croyances malgaches qui aient un caractère religieux. Aussi les fêtes en l'honneur des morts (funérailles ou cérémonies commémoratives triennales) donnent lieu à de grandes assemblées, où l'on partage et distribue la viande de bœuf et auxquelles sont associées la danse et la musique. Musique et danse qui n'ont rien de triste. — C'est dans la cour même de la maison où est déposé le trépassé qu'a lieu la danse; elle s'exécute avec beaucoup de vivacité et dans un véritable tumulte. Les airs, chantés et joués sur le *Valiha*, sont les plus animés de toute cette musique malgache, dont le caractère généralement gai n'a échappé à aucun observateur. On en pourra juger par la notation que voici, qui donne les principales formules rythmiques et mélodiques de la danse la plus populaire qu'il y ait en ce genre à Madagascar. Le chant se compose seulement d'un court dessin de trois notes, qui se répète à n'en plus finir, se superposant plus ou moins exactement aux parties correspondantes de la phrase instrumentale. Les notes, tenues sur la voyelle *a*, se chantent sur les notes de même intonation, articulées en doubles croches par l'instrument. Celui-ci a une partie plus développée et plus variée, très mélodique. On y distinguera facilement deux parties différentes : la première contient un dessin dont le rythme est diversifié et morcelé de diverses façons; la seconde, d'une plus grande franchise rythmique, ne s'accorde plus avec la partie chantée. — Voici d'abord cette partie :

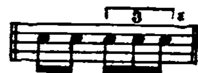


Et voici maintenant le développement instrumental. L'on observera que les reprises indiquées par des points doivent être répétées un grand nombre de fois de suite. Au reste les diverses formules mélodiques se redisent et s'entremêlent de la façon la plus arbitraire, au gré de la fantaisie immédiate des musiciens.



1. Le recueil du P. Colin contient un *Chant pour la distribution de la viande de bœuf à la cérémonie du Fandroana,* dont la musique est sans caractère, et qu'on m'a déclaré être complètement inconnu à Madagascar.



Ce chant et le développement instrumental sont accentués par le battement des mains frappant en cadence sur les deux temps de chaque mesure. En outre, les instruments à percussion battent en se conformant au rythme du dessin mélodique, par exemple, dans la première partie où abondent les triolets, suivant cette formule : 

Puis, dans la seconde partie, dont le mouvement binaire est très franc, suivant l'une ou l'autre de celles-ci :



Au reste, conformément à l'usage général dans toute l'Afrique, les divers rythmes de la percussion se superposent fréquemment entre eux.

L'analyse musicale de ce morceau n'est pas sans intérêt. Elle accuse d'abord de la façon la plus significative la tonalité majeure, reconnue par l'unanimité des observateurs comme dominant de façon presque exclusive dans la musique de Madagascar; mais aucun autre exemple ne nous l'avait montrée s'affirmant avec tant de franchise.

Elle nous permet en outre de détacher de petits thèmes qui, dans leur extrême simplicité, sont d'un caractère mélodique très naturel et très heureux : nous les avons distingués dès avant la citation musicale.

Enfin elle met en relief une certaine formule rythmique qui mérite de fixer notre attention : je veux parler des notes répétées en doubles croches qui servent de terminaison à certaines périodes. La musique javanaise nous avait révélé des particularités analogues : les diverses périodes avaient presque toutes pour conclusion une certaine note frappée plusieurs fois de suite sur un rythme régulier et produisant à la fin de chaque phrase une sorte de tremblement ou de pulsation d'un effet très original, qui fut très remarqué en son temps[1]. Or nous venons de retrouver ici presque identiquement la même forme. Sans doute l'impression est autre : le discret et subtil *Valiha* ne peut évidemment pas produire les mêmes effets sonores que la puissante et multiple vibration du *gamelan,* mais l'analogie n'en est pas moins certainement très frappante. Rappelons-nous aussi qu'au commencement de ce chapitre nous avons décrit plusieurs instruments de musique, en usage à Madagascar, dont on a signalé des variétés analogues dans diverses parties des Indes orientales : une espèce de luth monté sur une calebasse ressemblait, disions-nous, à la primitive *Vina;* quant au *Valiha,* on l'avait retrouvé, sous d'autres noms, dans les régions les moins civilisées de l'Indo-Chine ainsi qu'en Malaisie.

Mais les Hovas sont d'origine malaise; et Java aussi fait partie de la Malaisie. Bien que je sache que les rapprochements de cette sorte sont généralement très superficiels, je me permets de risquer celui-ci. S'il est justifié, la musique aura peut-être rendu un léger service à la science ethnographique en lui fournissant une observation dont je laisse à de plus compétents le soin de dégager les conclusions qu'elle comporte.

Quant à l'ensemble de la musique que nous avons vu être celle des races nègres habitant la plus grande partie de l'Afrique, il nous faut répéter que la connaissance superficielle que nous en devons au rapide coup d'œil jeté çà et là ne saurait suffire à nous en donner une idée complète ni à nous permettre d'en dégager des vues générales que des observations postérieures viendraient contredire; cependant il nous semble en avoir assez vu pour être en droit d'énoncer avec d'assez grandes chances de certitude un ensemble de vérités essentielles qui pourrait être ramené aux quelques propositions suivantes :

1° La pratique de la musique n'est étrangère à aucun peuple de la terre;

2° Si rudimentaire que soit la musique des nègres africains, elle est toujours subordonnée à l'usage de l'échelle diatonique, base de l'art des nations les plus civilisées;

3° Le mode majeur — autrement dit la gamme

1. Voir les notations des danses javanaises, prises à l'Exposition de 1889, que nous avons publiées dans le livre intitulé *Musiques pittoresques* (Fischbacher, 1889), pp. 40 et suiv.

naturelle — est le plus généralement pratiqué. Il comporte d'ailleurs de nombreuses variétés, et son usage n'est pas lié nécessairement à la terminaison de la mélodie sur la tonique; mais, quelle que soit cette terminaison, le sentiment de la tonique et de la dominante y reste impérieux;

4° Quelques mélodies, en petit nombre, se rattachent aux autres modes diatoniques construits sur les échelles gréco-grégoriennes aussi bien qu'aux gammes défectives en usage en beaucoup de lieux du monde; une analyse un peu attentive permet toujours de les faire rentrer dans les uns ou dans les autres;

5° Le chromatique est à peu près complètement absent de la musique des nègres africains. A plus forte raison le mythique intervalle de quart de ton y est-il absolument inconnu. Il y a seulement, en Afrique comme ailleurs, — peut-être plus qu'ailleurs, — des gens qui chantent faux et des instruments mal accordés; cela peut constituer parfois d'approximatifs quarts de ton, mais ne saurait permettre d'en ériger l'usage en système;

6° Cette musique, de nature principalement monodique, est de formes menues et de souffle court, et la substance en est contenue en des thèmes généralement concis;

7° Les chants vocaux sont fréquemment soutenus (surtout à la danse) par des accompagnements d'instruments rythmiques, et ces rythmes instrumentaux sont superposés de façon à former entre eux, et avec la voix même, des agrégations qui constituent une polyphonie rythmique parfois très complexe;

8° Il advient, dans certains cas, que des instruments à sons fixes se combinent en des superpositions d'intervalles qui forment de véritables accords et constituent une véritable harmonie;

9° Enfin nous avons pu noter des exemples — peut-être exceptionnels, en tout cas très significatifs — d'harmonies vocales parfaitement caractérisées, desquelles résulte la preuve que la notion des accords formés par la marche de plusieurs parties vocales simultanées n'est pas étrangère à des peuples reconnus pour être au plus bas de l'échelle de la civilisation.

Il nous semble — en attendant que des observations différentes faites sur d'autres points de la terre viennent, s'il en doit être ainsi, contredire les nôtres — que ces quelques vérités pourraient être considérées comme placées à la base de la musique universelle et en affirmer les immuables lois.

JULIEN TIERSOT.

NOTES COMPLÉMENTAIRES

Afrique du Sud (colonies portugaises, Natal, Zoulouland).

Ne voulant négliger aucun moyen d'information relatif à une étude dont les éléments sérieux sont encore si peu abondants, nous devons citer, comme complément aux pages précédentes, deux ouvrages parus en Amérique postérieurement à leur composition et qui les enrichiront de quelques renseignements nouveaux.

Mme Natalie Curtis-Burlin, qui a étudié principalement la musique des peuples indigènes de l'Amérique du Nord et lui a consacré un livre de haute valeur : *The Indians Book*, a, sur le continent américain même, complété ses investigations en les faisant porter sur les mœurs et l'art des nègres qui, venus habiter dans le nouveau monde, sont, pour la plupart, d'origine africaine. Elle a publié deux livres dont les éléments lui ont été fournis à l'Institut Hampton, collège fondé en 1868 dans une ville de la Virginie, pour les nègres et les Indiens, et aujourd'hui prospère.

Le premier : *Negro Folk-songs* (New-York, Schirmer, 1919), est d'un caractère surtout usuel : il reproduit d'abord les cantiques que les nègres américains, très attachés aux pratiques de leur culte, chantent dans leurs cérémonies religieuses; une deuxième partie donne des chants profanes : chansons de travail (pour les diverses opérations auxquelles donne lieu la récolte du coton ou celle du blé), berceuses, chansons de danse. La plupart de ces chants, surtout les cantiques, comportent une harmonisation vocale, dans laquelle il faut reconnaître l'influence de la civilisation européenne, mais par une application purement instinctive.

L'autre livre, *Chants et Contes du continent noir* (*Songs and Tales from the Dark Continent*, Schirmer, 1920), est plus intéressant, étant formé d'éléments qui n'ont pas subi le contre-coup de l'esprit moderne. Ces éléments sont de deux provenances : d'une part les tribus indigènes des colonies portugaises du Sud-Est africain, d'autre part celles du Sud, Natal, Zoulouland. Mme Curtis les a recueillis de deux indigènes de ces pays, venus en Amérique pour étudier au Hampton Institute, et dont elle donne les noms (Kamba Simango et Madikane Cele). Le livre contient une partie littéraire (contes) et ethnographique dont l'intérêt n'est pas moindre que celui de la partie musicale. Celle-ci enrichit notablement, sans les contredire, les notions que nous possédions antérieurement sur la musique chez les nègres d'Afrique. Les notations qu'elle contient (chants pour les cérémonies de la pluie, chants des esprits, chants d'amour, danses, chants de travail, pour le Sud-Est africain, — et, pour le Sud [Zoulous], chants de guerre, berceuses, chants d'amour et de danses), avec plus de développement que celles de la connaissance desquelles nous avions dû nous contenter antérieurement, sont, par leurs caractères généraux, entièrement confirmatives de celles-ci.

J. T.

*
* *

Un instrument soudanais : la Kora.

Il a été fait naguère à la Société Internationale de musique une communication relative à la Kora, instrument en usage chez les Mandingues et dans toute la région de la Guinée. Nous en faisons ici un bref résumé.

La kora dont il s'agit appartient à Mme Rimé-Saintel. Elle a été rapportée du Sénégal. Elle vient en réalité du Soudan, région de Tombouctou.

C'est un instrument à cordes pincées. Il se compose d'une caisse sonore, formée d'une demi-calebasse, recouverte d'une peau tendue parcheminée. Cette peau est l'analogue de la « table » de nos instruments à archet.

A la caisse est adapté un manche auquel sont fixés

de solides anneaux de cuir. A ces anneaux, faisant office de chevilles, s'attachent les cordes, qui, d'après les intervalles du chevalet, devraient être ici au nombre de 24. Elles passent non pas dessus, mais à droite et à gauche de leur chevalet, et se rattachent, en bas, à un fort anneau de métal fixé lui-même à l'extrémité inférieure du manche. Cet anneau joue le rôle de « bouton ».

De chaque côté du manche, parallèlement à lui, se trouvent deux montants passant sous le parchemin et dépassant la caisse en haut et en bas. Une barre horizontale est placée diamétralement sur la caisse sonore et forme également saillie sous la peau tendue.

Cette forme générale, à de petites différences près de taille ou de détail, est aussi celle des deux belles koras que possède le Musée ethnographique du Trocadéro, d'où nous pouvons inférer que c'est la forme de la kora.

A la hauteur de la barre horizontale dont nous avons parlé, est ajusté un chevalet rectangulaire, cranté, à droite et à gauche, de douze ouvertures par lesquelles passent les cordes. Ce chevalet repose lui-même sur un petit coussin d'étoffe rose qui protège le parchemin.

L'une des koras du Trocadéro a un coussin d'étoffe bleue; l'autre n'a pas de coussin du tout, la peau tendue ayant semblé sans doute suffisamment résistante.

Au chevalet de la kora qui nous occupe est, en outre, ajouté le couvercle rectangulaire en métal d'une boîte à conserves avec, comme inscription: « Saindoux recuit ». L'artiste, propriétaire de l'instrument, a surjeté ledit couvercle d'un fil de cuivre tenu assez lâche pour entrer en vibration à la moindre secousse imprimée à la kora.

Cet ornement en métal constitue une des parties essentielles de la kora. Le plus souvent il affecte la forme d'une plaque semi-circulaire, ornée d'anneaux de métal et fichée, comme une corne, à l'extrémité supérieure du manche. Dès que l'on pince les cordes, le métal et ses anneaux s'agitent, ajoutant une note inattendue à la sonorité de l'instrument et au brio de l'exécution.

Certaines koras ont, au contraire, la plaque fixée au chevalet, comme dans l'exemple que nous présentons. Les indigènes prennent, pour fabriquer cet ornement supplémentaire, le métal qu'ils ont sous la main; ainsi s'explique la présence du couvercle à saindoux.

Les cordes, de grosseurs différentes, semblent de cuir et de boyaux. Les plus petites sont en fil du pays.

Les koras du Trocadéro ont chacune 22 cordes, ou au moins sont construites pour être armées de 22 cordes. L'une d'elles a, en plus, un poinçon servant sans doute à insérer les cordes dans les anneaux du manche.

Le musée du Conservatoire de musique possède trois koras qui sont, à tort, dénommées *kasso* sur le catalogue.

Derrière le manche, dans l'instrument qui nous occupe, est une ouverture carrée de 0m,04 de côté, correspondant aux *f* de nos instruments à archet. Les bords de cette ouverture sont ornés de 7 beaux clous de cuivre. Toutes ces koras ont cette ouverture, mais le nombre de clous paraît indifférent.

Les koras sont pourvues d'une courroie solide qui permet le transport facile des instruments. Pour en jouer, le « koriste » tourne le manche de l'instrument vers le spectateur, gardant en face de lui les cordes qu'il va pincer.

Le son de la kora est joli, mais sur les trois exemplaires que nous avons eus en mains, il est impossible de reconstituer une gamme, les koras n'étant pas accordées, d'abord, et leurs cordes ayant été réparées en France, ensuite.

Les marches guerrières exécutées sur la kora sont extrêmement agréables à entendre, même pour nos oreilles d'Européens.
